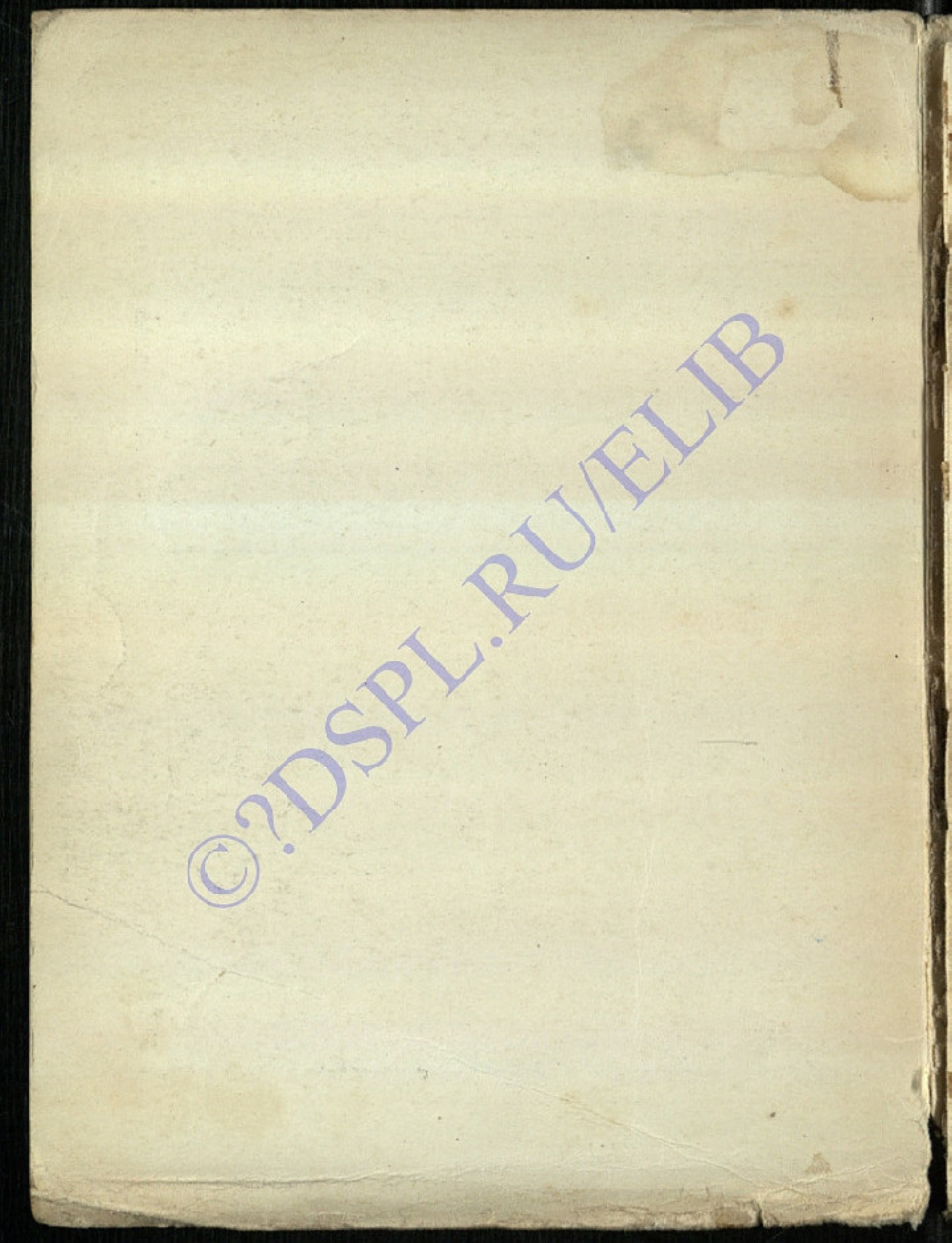
ЛОВСКИЙ

ИХ НАСТОЯЩЕЕ

КИНОПЕЧАТЬ



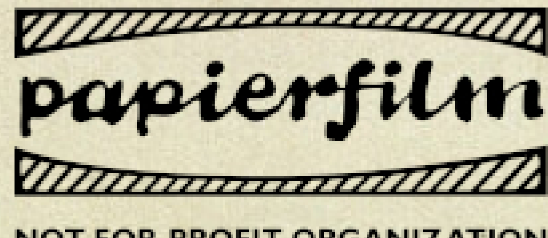
В. ШКЛОВСКИЙ

ИХ НАСТОЯЩЕЕ

КИНОПЕЧАТЬ

МОСКВА ЛЕНИНГРАД

1927



КИНОПЕЧАТЬ № 138



Главлит 76.768. Тираж 4000.

Тип. Госиздата „Красный Пролетарий, Пименовская, 16

Посвящается
А. КУРСУ

„Генеральная линия“



Режиссер ЭЙЗЕНШТЕЙН

РАЗДЕЛ I

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ КИНО-КАДРА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Здесь говорится о значении материала в узком смысле. Но главное содержание главы в том, что в ней выясняется отсутствие первичного сдвига в кино. Литература имеет слово; между словом и предметом лежит акт названия. Кино начинается с фотографии. Здесь нет художественного события. Эйзенштейн говорит, что это фабрика установок (отношение к вещам, предсказанным художником), но мы еще не имеем в кино „литературы", т. е. факта, данного не просто, а уже с обозначением характера восприятия.

То, что один актер, как Джекки Куган, может многократно сыграть вещь на одну и ту же тему,— младенец потерянный и найденный родителями — и даже, вернее, никогда не играет на другую тему, показывает, что качественное различие, ощутимое зрителем, лежит не в самой теме.

Вопрос идет о том, что является молекулой кинематографии, молекулой его художественной ощутимости, кирпичами кинематографического ощущения.

В литературе мы знаем — такая молекула, это —

слово. Но как физик утверждает, что сам автор является целым миром со своим солнцем и планетами, вращающимися вокруг этого солнца, так и слово, конечно, не первично. В нем есть не только материя, но и энергия, форма.

Художественное слово обладает разностным ощущением, т. е. оно не то слово, которое употребляется в прозаической речи. Оно — слово, мимо сказанное, определяющее предмет по необычайному признаку, отводящее впечатление в иной план. Кроме того, в силу своего своеобразного выбора и установки, оно находится часто в сфере осознанного звучания и осознанного произношения.

Поэтическое слово — это движение танца или движение, совершаемое в момент психического сдвига, а не движение человека, идущего на службу. Но может быть художественное произведение, в котором эстетическое разностное ощущение покоится вне слова, где слово пренебрежено, не ощущается или перестало ощущаться. Тогда столкновения переносятся на дальнейший материал, в самое слово.

Основное неравенство — есть неравенство смысловое.

Семантическая форма, основанная на значении слов, есть форма основная, наиболее часто употребляемая — художественное слово-понятие или слово-ореол, вызывающее слово - полупонятие. В других формах литературного произведения семантические

величины связаны не со словом, а с целым, словами выраженным, положением, причем часть этого материала могла бы быть выражена и в несмысловой форме.

Я приведу пример: у Льва Николаевича Толстого в „Войне и Мир“ все вещи даны со сдвигом. Правильно („прозаически“) в „Войне и Мир“ воспринимает вещи только Вера Ростова. Привожу цитату из первой главы I-ой части тома пятого.

„Замечание Веры было справедливо, как и все ее замечания; но, как и от большей части ее замечаний, всем сделалось неловко“.

Здравый смысл и обычное восприятие дискредитированы в Вере, и под этим этическим осуждением лежит осуждение эстетическое.

Приведу цитату из главы 14-ой четвертого тома:

> „Красивая Вера, производившая на всех такое раздражающее, неприятное действие, улыбнулась и, видимо, незатронутая тем, что ей было сказано, подошла к зеркалу и оправила шарф и прическу“.

И следующая цитата из 12-ой главы того же тома:

> „Старшая Вера была хороша, была неглупа, училась прекрасно, была хорошо воспитана, голос у нее был приятный, то, что она сказала, было справедливо и уместно; но, странное дело, все и гостья-графиня оглянулись на нее, как будто удивились, зачем она это сказала, почувствовали неловкость“.

Вера в романе Льва Николаевича Толстого — уровень воды. Все остальное в романе написано

„неправильно“. И эти неправильности увеличены сотнями параллелей одного действия другому. Соня, верно и неизменно любящая Николая, служит мерилом сравнения для Наташи, которая любит то одного, то другого, как Душенька Чехова, только со знаком плюс при оценке автора. Жюли Карагина играет ту же роль полутени при Марии Болконской. Наполеон, иронически взятый, обнаженно спародирован на фоне обычного восприятия Наполеона. Кроме того, действующие лица расположены по родству гаммой, представляя как будто группу химических элементов. На этих разностных ощущениях и держится художественное построение вещи. Кроме того, действия даны с подкладкой, т.-е. во время одного действия другое действие продолжается, окрашивая первое своим эмоциональным фоном. Так сделан знаменитый разговор под песню „Ах вы, сени, мои сени“ между Долоховым и Семеновским офицером. Сам Толстой все время подчеркивает, что разговор прошел бы совершенно иначе, если бы не было этой подкрашивающей подкладки.

Другой пример. Происходит разговор между княжной Мари и ее отцом. Дело идет о предполагаемой смерти Андрея.

> „Когда в обычное время княжна Марья вошла к нему, он стоял за станком и точил, но, как обыкновенно, не оглянулся на нее.

— А, Княжна Марья,—вдруг сказал он неестественно и бросил стамеску. Колесо еще вертелось от размаха. Княжна Марья долго помнила: этот замирающий скрип колеса слился для нее с тем, что последовало".

Я уже писал в других своих вещах, что, кроме всего этого, герои, с точки зрения которых дано то или другое действие—обычно или случайно попавшие, или недоумевающие люди, или, наконец, люди, находящиеся в состоянии аффекта. Так даны разности смысловые вне чистого языкового материала, но, кроме того, ремаркированы всюду способы говорить действующим лицам, отмечены ударения их. Анна Михайловна говорит слово „Борис" с особым ударением. С неправильным ударением говорит князь Андрей слово „мальчишки". Денисов не выговаривает „р". Немцы неправильно говорят по-французски. Русские переходят с французского языка на русский, смешивая грамматические формы. Князь Ипполит почему-то рассказывает какую-то историю по-русски. Билибин специально занят звуковыми играми. Сама языковая ткань произведения, особенно в первой части, чрезвычайно выделена. Итак, на этом типически прозаическом произведении мы видим следующее: эстетическая ощутимость создается рядом разностей, путем создания специальной манеры говорить, обращения внимания на эту манеру. Путем остранения действия одного другим

действием. И, наконец, путем многократного восприятия одного и того же действия: например, салон Шерер служит для того, чтобы дать традиционную исторически-придворную оценку событий. А салон Берг пародирует салон Анны Павловны Шерер.

В самих описаниях, даже зрительных, используется не только описание, а и противоречивость восприятия. Приведу пример, который считаю классическим.

„Над Колочею, в Бородине и по обеим сторонам его, особенно влево, там, где в болотистых берегах Война впадает в Колочу, стоял тот туман, который тает, расплывается и просвечивает при выходе яркого солнца и волшебно окрашивает и очерчивает все виднеющееся сквозь него. К этому туману прирприсоединился дым выстрелов, и по этому туману и дыму везде блестели молнии утреннего света, то по воде, то по росе, то по штыкам войск, толпившихся по берегам и в Бородине.

Сквозь туман виднелась белая церковь кое-где крыши изб Бородина, кое где сплошные массы солдат, кое-где зеленые ящики и пушки. И все это двигалось или казалось движущимся, потому что туман и дым тянулись по всему этому пространству. Как в этой местности низов около Бородина, покрытых туманом, так и выше и особенно левее по всей линии, по лесам, по полям, в низах, на вершинах возвышенностей зарождались беспрестанно, сами собой из ничего, пушечные, то одинокие, то гуртовые, то редкие, то частые клубы дымов, кото-

рые, распухая, разрастаясь, клубясь, сливаясь, виднелись по всему этому пространству.

Эти дымы выстрелов, и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища".

Как видите, здесь взято не зрительное описание и не звуковое, а столкновение зрительных ощущений со слуховыми и разрешение их в одном представлении. Еще раз повторю фразу: „Эти дымы выстрелов и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища".

В слове „странно" подчеркнуто столкновение планов.

Теперь вернемся к кинематографии.

Кинематография, в общем, развивается в параллели с литературой, т. е. работает тем же смысловым материалом, описанием, или вернее, изображением поступков людей, их судьбы и окружающей их природы. Сам выбор материала кинематографии предсказан литературой.

Если бы кинематография появилась в эпоху Возрождения, тогда бы не пришло в голову фотографировать пейзаж. Съемки производились бы только в садах. А реквизит приема современной кинематографии перенесен из литературы: герои, данные, как портрет, нажимы на деталь взяты из натуралистической школы и даваемый крупными планами пейзаж—из романтической школы;—кинематография

честно калькулирует литературу. Между тем, в основе—это покушение с негодными средствами.

Мы имеем в достаточной мере прославленную картину „Поликушка“ с Москвиным. В этой ленте честно снято то, что рассказывается у Толстого. Но Толстому, как прозаику, совершенно не нужны вещи такие, какие они есть. Ему нужны вещи такими, какими он их показывает. Только с большой натяжкой можно передать некоторые толстовские описания.

> Опять отворилась дверь и повели мужика к барыне. Невесело ему было. „Ох, потянет назад“, думал он почему-то, как по высокой траве, поднимая всю ногу, и стараясь не стучать лаптями, когда проходил по комнатам. Он ничего не понимал и не видел, что было вокруг него. Он проходил мимо зеркала, видел цветы какие-то, мужик какой-то в лаптях ноги задирает, (В. Ш. Он видит самого себя в зеркале и не узнает) барин с глазочком написан, какая-то кадушка зеленая и что-то белое... Глядь, заговорило это что-то белое, это барыня. Ничего он не разобрал, только глаза выкачивал. Он не знал, где он, и все представлялось ему в тумане“.

Конечно, добросовестный съемщик этой вещи поставил аппарат и снял барыню, какими они бывают на фотографических карточках. Средний кинематографист думает, что слова мешают писателю, что писатель лучше сделал бы, если бы нарисовал. Между тем, Льву Николаевичу Толстому, если бы

он мог вставить в свой рассказ живую барыню,— эта барыня не нужна. Ненужны и фотографии барыни. Дать барыню при современной кинематографической технике со сдвигом можно, но ввести во все произведение отношение писателя к вещи,— очень трудно.

Формулирую: в кинематографическом произведении отношение между снимаемым предметом и кадром пока постоянно. В литературном произведении не постоянное, причем в этой разности и находится творческая воля художника.

Режиссер Пудовкин в своей талантливой вещи „Мать“ попытался работать раккурсами и снимать униженного человека сверху и гордого снизу, т. е. дать отношение к человеку. И этот прием известен в живописи и фотографии. Конечно, или вероятно, он не может заменить литературной иронии, ассоциации слов—иероглифичность слова позволяет притянуть к предмету больший фонд восприятия, чем в кинематографии. Можно дать визжащее колесо на фоне говорящего старого князя с дочерью, показывая—то разговор, то колесо. Нельзя дать описание Бородина со столкновением звукового восприятия и зрительного и со зрительным восприятием звука. Нельзя вообще дать „Войну и Мир“ и дать прозаическую вещь, основанную на изменении пропорции представления и восприятия.

Попытка Фэксов и Юрия Тынянова дать в кине-

матографическом произведении эквивалент равнозначения стилю Гоголя тоже пока не удалась.

Кинематографический кадр первичен. Кинематография пока лишена большей части той формы, той условности и обусловлености восприятия, которое имеет литературное слово. Добиваться „установки“—это будущность кино. С этого оно и начинается.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Экранная глубина и экранная непрерывность движения есть не физическое, а психологическое явление. Работа над созданием пластического кино сводится к нахождению знаков глубины—новой условности, а не к изобретению очков, или какого-нибудь физического прибора.

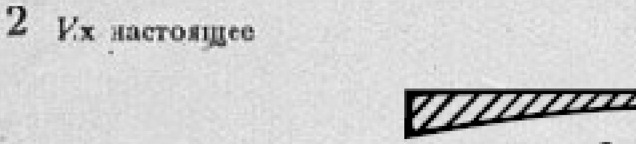
Всем известно, что кинематографическая лента состоит из ряда отдельных снимков, на которых зафиксированы отдельные моменты движения. Обычно думают, что слияние этих моментов происходит оттого, что человеческий глаз сохраняет раздражение некоторое время. И считается таким образом, что основа кинематографического движения есть физиологическое слияние изображений.

Линке доказал, что стробоскопический эффект (эффект слияния изображений) имеет место и тогда,

когда слияние зрительных впечатлений сетчатки отсутствует. Есть прибор, называемый талтоскопом. Принцип этого аппарата состоит в том, что два или более сходных изображения поочередно проэктируются на одном и том же экране. При достаточно частой смене картин, мы получим не два чередующихся изображения, а одно изменяющееся. Например, мы можем увидеть круг, обращающийся в эллипсис.

При описанных выше опытах с талтоскопом получается впечатление движущегося изображения даже тогда, когда эти изображения разделены настолько большим промежутком времени, что зритель видит, как между двумя последовательными картинами экран на мгновение темнеет. Если зритель видит, что экран темнеет, то, значит, в его глазу предыдущее зрительное впечатление успело совершенно исчезнуть. Слияние изображений есть явление не физиологическое, а психологическое. Мы соединяем предмет определенным психологическим усилием, мы воспринимаем его, как движущийся благодаря определенному навыку.—Замена предмета—при отсутствии причинной связи замены—воспринимается, как изменение того же самого предмета.

В своей основе кинематографическое движения так относится к движению реальному, как многоугольник с большим, но не бесконечно большим числом сторон относится к окружности, в него впи-





санной. Выравнивает кинематографическое движение наше знание о движении вообще. Мы воспринимаем кинематографическое движение не видением, а узнаванием. Приблизительно так. Приведу пример: в лесу видно дерево, похожее на человека, чрезвычайно отдаленного. Но мы дорисовываем себе недостающее и видим костюм человека, орудие его, потому что мы как бы условились сами с собой видеть его человеком.

Итак, мы приходим к определению второго свойства кинематографического кадра.

Первое свойство было — отсутствие разностных отношений с предметом, снимаемым в кадре.

Второе свойство это то, что кадр более означает предмет, чем его изображает. Это знак.

Теперь возьмем третье свойство кинематографического кадра — экранную глубину. Для анализа нужно сказать несколько слов о глубине живописной — о живописной перспективе.

У профессора Нечаева приведен пример того, до какой степени неотчетливо неподготовленный человек воспринимает картину.

В киоте одной бабы он нашел лубочную картинку, которая изображала, как весна взяла мужика за чупрыну. „Что это такое?“ — спросил он хозяйку. Она ответила: „Это усекновение головы Иоанна Крестителя“. Мы имеем и другие примеры, — когда

каррикатурная деталь не могла пробить традиционность восприятия. Зритель получал традиционное ощущение и больше уж ничего не хотел. Он думал, может быть, что это та же буква, но с какими-то особенностями почерка.

Узнавание рисунка картины и даже фотографии связано с накоплением определенных условностей. Мы не видим глубину китайских картин, но она существует для китайца. Я отчетливо помню, что для меня в детстве пол в картине шел не в глубину, а занимал нижнюю часть, как забор.

Но мы приучиваем себя к нашей перспективе, и если она не имеет реального соответствия с предметами, то все-таки соответствует им настолько, что путем упражнения дает нам объемность представлений.

Нетрудно здесь сделать отступление в отступлении, но я должен, всетаки, сказать, что в картинах эпохи Возрождения отдельные детали бывали вписаны в другой перспективе, чем вся картина. Так написана тарелка в „Тайной Вечере" Леонардо да-Винчи, ковры на стенке в той же картине. Очень часто встречается в живописи при применении классической перспективы введение в картину нескольких горизонтов. Объясняется это, обыкновенно, тем, что некоторые традиционно-воспринимаемые предметы кажутся неправильно нарисованными, если их взять в общем отношении со всеми частя-

ми картины. Они требуют, если переводить на кинематографический язык, съемку другим планом, новой точки аппарата.

Теперь посмотрим, что происходит со стереоскопическим эффектом, эффектом глубины в кинематографическом кадре. Мы не должны видеть в кадре глубину, потому что известно, как достигается стереоскопический эффект при нормальном зрении. Считается общепринятым мнение, что стереоскопичность восприятия достигается, главным образом, путем видения двумя глазами. Мы в кино видим одним глазом, глазом объектива. Поэтому экран должен быть плоский, и на самом деле глубина все-таки воспринимается. Между тем и воздушная перспектива, т. е. ощущение большей удаленности предмета, благодаря его неясности очертания, в кино тоже искажена. Причем искажена разнообразными способами, в зависимости от работы объектива. Существует целый ряд изобретений, основанных на принципе стереоскопа, которые дают полное ощущение пластических тел на экране, но и без их помощи мы на экране видим дорогу, видим женщину, иногда даже влюбляемся в женщину. Дело в том, что мы уже привыкли к экрану и, узнавая те предметы, которые на нем изображены, приписываем от этих предметов объемность этим изображениям. Декорация только тогда начинает жить на экране, только тогда получает глубину, когда

в ней ходят, когда ее обыгрывают, когда ее подкрепляют тенями.

В этом отношении чрезвычайно показателен опыт, проделанный оператором Тиссэ, которому удалось в картине „Золотой запас“ преодолеть обычное, неприятное восприятие зрителем. Макет не дает ощущения глубины, Тиссэ, поэтому, на макете показал тени от деревьев, находящихся вне макета.

Если в кино вы видите какой-нибудь предмет и не знаете его смысловой значимости, то вы не знаете и то, к какой части глубины экрана он относится. Я видел кадр, в котором торчала какая-то поперечная палка, а где—я не понимал. И только сообразив, что это верхняя часть стекла автомобиля, я поставил ее на место.

Экранное изображение чрезвычайно условно: оно состоит из ряда моментов, связанных ассоциативно с моментами реальными. Мы дорисовываем экран. Может быть, на экране мы видим цвет и то, что американцы отказываются от виража и дают ленту в одной окраске—показывает нарастание условности в кино. Перед цветным кинематографом и кинематографом говорящим в качестве препятствия стоит не техника, а отсутствие необходимости. Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга. Книга, слова, листы почти не ощущаются при чтении, если только на них нет специальной установки.

Кинематография обладает своебразным языком, своебразными словами, и у нее начинает вырабатываться своя грамматика. Дальнейший ход работы кинематографии и состоит в накоплении условностей, которые позволяют ей втягивать зрителя все легче и легче в дальнейший ряд ассоциаций. То, что мы имеем в кинематографии, это еще не законы кинематографии. Это только отдельные опыты кинематографистов, отдельные приемы, созданные для частных случаев и распространенные на кинематографию вообще.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

О том, как современный кино-монтаж использует условность кино-изобретателя.

Мы находимся сейчас пока в эпохе монтажного кинематографа с выделением деталей крупными планами, сопоставлением этих деталей, которые пытаются заменить образную речь литературой. Мы считаем правилом кинематографии перебивку одного действия другим действием, а между тем это тоже только частный случай. Это первый ответ на задание. Действительно, это нам помогает не да-

вать действия целиком, а только выделить одни его моменты, увеличивает алгебраичность кинематографии, делает еще более ломаной ту приблизительную ломаную линию, которая соответствует кривой реального движения.

Перебивка позволяет заменить кусок одного движения пропуском. Перебивка — мотивировка пропуска, но она не закон кинематографии, а прием кинематографии, ближайший технический ответ на техническое затруднение. Конечно, надо усовершенствовать аппарат, можно изменять технику кинематографии, но работа художника состоит не только в овладении новыми приемами техники, но и в художественном использовании технических затруднений. Поэзия основана на несовершенстве человеческой речи.

„По закону"



Режиссер
КУЛЕШОВ

РАЗДЕЛ II

КИНО И КЛАССИКИ

Глава четвертая

Глава о том, что наиболее примитивны и наиболее далеки от литературы, именно, инсценировки классиков.

„Коллежский регистратор“ — вероятно, хорошая картина, во всяком случае, картина прославленная, дающая большие сборы, но у литературных произведений, обращающихся в произведения кинематографические, — странная судьба.

В общем можно сказать, что в детской литературе в произведение для детей обращается произведение, написанное для взрослых, и потом потерявшее свою социальную значимость: пример, Гулливер, написанный с явно памфлетной установкой на пародию, на жанр путешествия и т. д., „Робинзон Крузо“ и сказки, созданные первоначально для взрослых. Сейчас сам обычай давать классиков читать молодежи, как будто, покоится на этом не-

осознанном явлении, и библиотекари говорили мне, что Тургенев совсем не нравится комсомольцам, но нравится пионерам. Автор, создающий свое произведение, если это произведение хорошо, обычно борется с предшествующим восприятием вещи, пытается нарушить канон, повернуть явление и дать его с новой точки зрения.

Весь роман Наташи в „Войне и мир“ Толстого основан на этой борьбе с классическим шаблоном: верная любовь; у Наташи — любовь неверная, и Толстой так и записал в черновике: Наташа хочет замуж и вообще. После этого „вообще“ недогадливый издатель Чертков поставил знак вопроса.

Кинематографические же переделыватели берут классическое произведение в период его осмысливания тогда, когда форма уже спекается, и рассказывают „Войну и мир“ с точки зрения Веры Ростовой.

„Станционный смотритель“, превращенный Оцепом в „Коллежского регистратора“, у Пушкина содержит следующие особенности: Дуня уже в 14 лет была большой специалисткой по поцелуям. Вот что пишет об этом безыменный рассказчик „Станционного смотрителя“.

„Лошади были давно готовы, а мне все не хотелось расставаться с смотрителем и его дочкой. Наконец, я с ним простился; отец пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги. В сенях я оста-

> новился и просил у нее позволения ее поцеловать; Дуня согласилась. Много могу я насчитать поцелуев „с тех пор, как этим занимаюсь", но ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания".

Перед этим рассказывается содержание картинок на стене „в смиренной, но опрятной обители" „Станционного смотрителя".

В этих картинках:

> В другой — яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец, представлено возвращение его к отцу: добрый старик в том же колпаке и шлафроке выбегает к нему навстречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине такой радости. Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи. Все это доныне сохранилось в моей памяти, так же, как и горшки с бальзамином и кровать с пестрой занавеской и прочие предметы, меня в то время окружавшие.

Как видите, эта история блудного сына — история падения Дуни дана в рассказе смотрителя, как параллель, причем смотритель подчеркивает это в фразе. Эта фраза в пересказе рассказчика взята была дополнительно в кавычки:

„Авось, — думал смотритель: — приведу я домой заблудшую овечку мою“.

Тема заблудшей дочери связана с темой блудного сына. Деньги, которые бросил смотритель и растоптал — он хотел потом подобрать, но было поздно. Сам смотритель ждет для Дуни гибель и плачет, слезы эти смотрителя были отчасти вызваны пуншем, коего он вытянул 5 стаканов в продолжение своего повествования. В конце повести мальчик рассказывает, что Дуня:

> Прекрасная барыня — ехала она в карете в 6 лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей и с черной моськой, и как ей сказали, что старый смотритель умер, так она заплакала и сказала детям: „Сидите смирно, а я схожу на кладбище“.

Таким образом, тема блудной дочери в „Станционном смотрителе“ дана, как мера для отталкивания; дочка не погибает, погибает отец.

„Станционный смотритель“ враждебен „Коллежскому регистратору“, и все эти слезы, которые проливаются на сеансе — они текут мимо Пушкина. Зритель впечатывает классику свое собственное банальное восприятие и любит имя классика, как мотивировку банальности, любит за то, что оно позволяет ему плакать не стыдясь и говорить — „Ведь, я же настоящее искусство понимаю“. Если случай с „Коллежским регистратором“ довольно сложный, то гораздо проще можно понять реакционно-

художественную сущность кино-инсценировок классиков на примере „Каштанки“ — Чехова, которая сейчас поставлена Ольгой Преображенской. У Чехова рассказ „Каштанка“ сделан так: во-первых он разделен на главы с торжественными названиями: дурное поведение, талантливый незнакомец, новое, очень приятное знакомство, чудеса в решете, талант, беспокойная ночь, неудачный дебют. Хозяева у Каштанки — пьяница-столяр, который на нее не обращает никакого внимания, презирает ее, и мальчишка Федюшка; про этого мальчишку рассказывает Чехов, так сказать, со слов Каштанки следующее:

Он заставлял ее ходить на задних лапах, изображал из нее колокол, т.-е. сильно дергал ее за хвост, отчего она визжала и лаяла, давал ей нюхать табаку... Особенно мучителен был следующий фокус: Федюшка привязывал на ниточку кусочек мяса и давал его Каштанке, потом же, когда она проглатывала, он с громким смехом вытаскивал его обратно из желудка.

Как видите, мальчик средних достоинств.

Каштанка попадает к клоуну и оказывается очень талантливой. Клоун над ней работает, хорошо к ней относится, клоуну она нужна. На дебюте Каштанки в цирке мальчик узнает Каштанку, и она, забывая хозяина цирка, учение, бросается к старым хозяевам.

В чем тут дело?

Здесь дело в собачьей преданности, взятой иро-

нически. Чехов не в восторге от возвращения Каштанки; собачья преданность здесь взята иронически, отчасти здесь пародирован рассказ с наивными мальчиками и т. д.

Что делает кино-сценарист?

Прежде всего, он превращает Федюшку и столяра в положительных типов, в две голубые роли, как говорят в театре — столяр в очках работает, строгает; Федюшка бегает по улице в поисках пропавшей Каштанки и попадает к шарманщику. „О, эти шарманщики“. Пусть это будет единственным „О“, в моей книге. „О, эти шарманщики“, они бродят с собаками и обезьянами по советской кинематографии, застаиваясь, впрочем, большей частью в корзинах, Федюшка попадает к шарманщику, шарманщик его, конечно, бьет, но он возвращается к отцу, а потом к отцу возвращается и Каштанка.

Таким образом, замысел Чехова совершенно разрушен. Возвращение Каштанки, уравненное с возвращением ребенка, вызывает у зрителя слезы, а у Чехова это было сделано:

— Тятька,— крикнул детский голос.— А ведь, это Каштанка.

— Каштанка и есть,— подтвердил пьяненький, дребезжащий тенорок — Каштанка. Федюшка, это накажи бог, Каштанка. Фьюить.

В одной немецкой научной картине музей показан с точки зрения собачки, которая в него входит.

Раккурсы и линия горизонта давно интересуют живопись и должны интересовать кинематографию. Вопрос о перспективе всадника и о лягушечьей перспективе, т. е. о горизонте, поднимаемом и очень опущенном, подробно разработан мастерами. Конечно, Каштанку и ее своеобразное восприятие мира можно было передавать, начавши с горизонта Каштанки, но картина снята—так, поверху. Мы не имеем права требовать от режиссера, чтобы он был хорошим режиссером. Если ставят картину, если зал наполняется, то, вероятно, это все правильно. Но кино-инсценировки — зло по двум причинам. Основная причина это то, что художественно-литературное произведение создано из слов и никаким другим способом передано быть не может. Литературный пейзаж и литературное описание человека не может быть заменено ни фотографией, ни картиной, ни портретом. Пропуски, сдвиги в литературном произведении—это прием не технический, а художественный, и писатель описывает не все, потому что ему не нужно все описывать. Поэтому, вообще, от литературного произведения очень мало можно отвлечь для произведения кинематографического, но, как общее правило, кроме того, кино-инсценировкой пользуются отсталые слои современной кинематографии. Не будучи в состоянии воспринимать явления искусства, они берут старое произведение искусства, которое в силу своей привычности уже

перестало иметь боевой смысл и подверглось процессу окаменения. Поэтому ценность сюжетов киноинсценировок не находится ни в каком отношении с ценностью произведений, с которыми они связаны.

Тогда возникает вопрос личного порядка: а зачем вы инсценировали „По закону" Джека Лондона? Мне кажется, что здесь есть ответ следующий: инсценировал я его сознательно, и не инсценировал, а боролся с литературным произведением, т. е. расстояние между старым и новым его восприятием было мною учтено, как элемент художественной формы.

Александров—сопостановщик Эйзенштейна—както раз со мной разговаривал. Я рассказывал ему, что Э. Шуб хочет снимать белорусскую жизнь без всякой инсценировки, и для того, чтобы показать настоящую избу, она хочет не делать ее в павильоне, а просто взять и распилить избу пополам. Александров мне на это ответил: „Это будет хорошо, если показать само распиливание". Он внес в самый показ реального материала игровой момент приготовления материала, реального материала. И вот это умение эстетически использовать реальный материал и есть основное умение группы Эйзенштейна.

Дзига Вертов делает из кино красные стихи; эти стихи нельзя назвать белыми по содержанию и по

тому, что кадры все время рифмуются, но предполагается, что это уже не искусство, а конструкция. На самом деле, у него искусство продолжается, и современный день с установкой на факт, а не на конструкцию — это новый день того же искусства.

Один американец писал в Россию советы, как писать сценарии для американских фирм; он говорил: „Нам подошла бы „Капитанская дочка“ Пушкина по возможности на новом материале, но так, чтобы в конце — герои приезжали в Америку“.

Если это сделать сознательно, если повесить на стены павильона, в котором будет разыгрываться эта новая „Капитанская дочка“, гравюру старой „Капитанской дочки“ с приличными надписями из Пушкина, т.-е., если восстановить прием Пушкина в „Станционном смотрителе“, то вещь может получиться. Причем хотя она и будет создана пародийно, ощущаться она может и не пародийно.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Глава о Льве Кулешове. Здесь вы прочтете об эксцентрическом сценарии, о помрежах и о веселости, лежавшей в глубине искусства. Попутно я защищаю „Парижанку" от известного теоретика искусства Садко. Список его книг мною сейчас составляется.

Моей школой сценариста, кроме фабрики, был коллектив Кулешова. У Кулешова уже имелся сценарий, написанный одним товарищем. Меня позвали лечить этот сценарий, причем, так как я был в ссоре с производственной организацией, то лечить сценарий я должен был безыменно. Мы сидели в комнате Кулешова, в которой стоит отдельный счетчик и висят такие сильные электрические лампочки, что они напоминают ателье, где на

полу стоит мотоциклет постоянно в разборе, а на круглом шкафу с лапками внизу — вверху сидит, поджав лапки, серый кот. В этой комнате столько народу, что в ней нужно было бы поставить скамейки, урны МКХ и посыпать пол песком. На тройном диване, с бородой и трубкой, лежит Троицкий, на другом диване Галаджев, зарастающий бородой, Хохлова — высокая, с сухими волосами, эксцентричная, сдержанная; голубоглазый пом. реж. Свешников, который на съемке все может достать и никогда не рассказывает, как он достал, точно, как у Эйзенштейна помощники выслушивают администрацию, но Сергею Михайловичу никогда своих разговоров не передают. И вот в этой компании с 100% немцем Фогелем, который, говорят, поет дома „Вниз по батюшке, по Рейну", и с сухим, крепким Комаровым, мы писали эксцентрический сценарий. Я переделывал его столько раз, что уже забыл его название. Я, вероятно, никогда не увижу его поставленным, или, по крайней мере, перед этим я под своим или чужим именем напишу сценарий, который сможет покрыть квадратуру всех съемочных площадок и заполнить кубатуру всех ателье. Но этот сценарий я люблю. Начинался он неплохо: человек стоит на платформе поезда, и поезд проходит мимо него пятнами своих освещенных окон. Этот кадр сейчас Чаплиновский. Конечно, Чаплин его у меня не

взял. Мне жалко, что мы его не сняли сами. И мне жалко, что его у меня не утащили. В этом сценарии был мужчина, который любил женщину; женщину он эту не видел никогда, а знал только ее атрибуты: пудреницу, руку, туфли, кусок прически, и эти атрибуты составляли монтажную фразу. Появление одной части этой фразы, одного атрибута, вызывало появление всей фразы. Женщина же не появлялась совсем, до конца. В конце появилась для разочарования. Мужчина искал ее, и когда нашел с соперником, то загнал соперника в ванну, насыпал в ванну лапши, и варил врага в ванне, размешивая градусником. Должен признаться, что вот это так и было, и были еще там и другие невероятные вещи, а к чему это — я знаю, мне нужно. Вот на такой работе можно было научиться сценаристу, потому что актеры примеривали роль на себя, тут же и говорили, можно или нельзя это сыграть. Эта странная вещь кинематографически, сценарно была совершенно правильна. Может быть, для приемлемости ее нужно было найти не эксцентрический эквивалент (равнозначение) этим эксцентрическим действиям, т.-е. сделать то, что часто делают поэты, которые превращают заумную запись в смысловую. Я цитировал в одной книге рассказ Александра Блока, который говорил, что у него была строка:

„Разверзающая звездную месть“

Эта строка не имела никакого смысла, он заменил ее строкой „ох, как страшно не пить и не есть“, но сам для себя читал по-старому.

Математик Пуанкаре говорил, что математики убирают леса, по которым они добираются до своих выводов. Так убираются леса художественных построений; они оформляются, получают бытовую мотивировку, становятся материалом, но эксцентриада лежит в основе многих явлений. Мы не ощущаем эксцентриаду у Гоголя потому, что даже его „Нос“ стал классическим, общепринятым и даже полезным. Но для современников Гоголя эти два носа—один, отрезанный от живого человека, а другой находящийся в сюртуке—были явлением весьма удивительным.

Вещи Андрея Белого, в начале, как он мне рассказывал, были созданы пародийно. Весь русский символизм, вся манера плана произошла от юмористических стихов Владимира Соловьева, и в самых планах Блока, в его драмах, черновиках, мы видим внезапно юмористический тон,— это не особенность символизма. На дне искусства, как зерно брожения, лежит веселость. Чрезвычайно подозрительно, не пародия ли даже и „Евгений Онегин“. В его стуктуре пародийная черта чрезвычайно ясна: 1) посвящение, 2) запев—„пою герою

моему и множеству его причуд", 3) юмористически игровые эпиграфы, 4) пародийный язык с нарочным усилением варваризмов, 5) пародийное примечание, которое тогда ощущалось очень ярко, т. к. манера давать примечания в серьез была развита широко. Все это показывает существование пародийного элемента во внешней стороне художественного произведения, 6) но подозрителен даже способ обрисовки героя:

„И между тем луна сияла, и темным светом озаряла
Татьяны бледные красы и распущенные власы".

Эти „власы" с ударением на конце и „красы" и вся картина имеют явственно пародийный оттенок и связаны с аналогичным местом в „Домик в Коломне", где пародийный момент дан явно.

Пародия, как таковая, может не доходить до зрителя и служить только внутренним толчком для произведения, для автора—его тайным ходом.

В „Парижанке", в постановке Чаплина, ирония обольстила товарища Садко. Ему показалось, что вещь сделана с искренностью, что вот Чаплину очень жалко героиню и что Чаплин взял такую банальную тему. Но само использование банального положения не делает вещь банальной потому, что мы можем взять, например, банальный жанр — оду — и развернуть его низким слогом, разговорным словарем, и мы получим такое историко-литературное явление, как Державин. Мы

можем ввести в поэму разговорный язык и получить прием Пушкина и т. д. Наконец, мы можем переставить значение типов, оставить общий рисунок их ходов. Так, Рети предложил переменить на шахматной доске места офицеров и коней, тогда бы вся конструкция игры изменилась, изменилась бы исходная позиция.

В „Парижанке“ перемещены роли любовника и его богатого соперника. Сделано, в сущности говоря, то, что сделал Лесаж в одной своей маленькой новелле. В этом отрывке хромой бес показывает студенту на картину следующей сцены: женщина целует старика и протягивает руку для поцелуя молодому. Студент говорит, здесь нет ничего особенного: женщина целуется со старым мужем и протягивает руку молодому любовнику, а бес протестует, говоря: старый мужчина — это любовник, а молодой это муж, который продает свою жену („Теория прозы“).

У Чаплина, Менжу - богач заигрывает любовника; он очарователен, он импонирует женщине. Причем женщина, если любит кого-нибудь, а она взята у Чаплина с развитием кошки, то она любит своего содержателя, а не своего традиционного любовника. Это неравенство положений проходит через все монологи, причем монологи односторонни; с одной стороны речь, а с другой ироническая игра на саксофоне. И так как эти

неравенства ролей, сдвинутость их, именно всего сильнее в дуэтах, то эти дуэты и есть самое сильное место кино-произведения. Кроме того, подход, развернутый сильнее действенных мест, например, чрезвычайно богато, хотя и традиционно, для людей, знающих французскую кинематографию, развернут праздник в ателье, тот праздник, на который „Парижанка" не попадает.—

Мне, может быть, скажут, а кому это нужно, если это не понятно даже Садко? Это нужно кино-публике, которая представляет собой чисто типовое восприятие.

До зрителя Чаплиновский сдвиг доходит сам по себе, подсознательно. Ему просто интересно смотреть, хотя явная ирония воспринимается им на 75% всерьез.

Для Чаплина же характерно то, что он, как в обыкновенном искусстве, свою эксцентриаду в этой вещи совершенно зрелой довел до бытовой мотивировки и маскировки.

Вещь, которую я предложил Кулешову, не была принята фабрикой к чтению. Тогда, вместо нее, мы решились писать сценарий, основанный на наименьшей затрате средств, с наименьшим количеством действующих лиц, с одним павильоном, и с установкой на игру актеров.—

РАЗДЕЛ III

КУЛЕШОВ

„ПО ЗАКОНУ“

Происхождение и анализ сценария

Фабрика у нас стояла часто, главным образом, из-за отсутствия денег; картины заключали в себе массовки на зимней натуре и дорогие костюмы. Деньги поступали с перебоями. При нашей сегодняшней технике кинематографии, или вернее, при технике администрирования, не принимается в учет вопрос о загружении всех цехов. Все режиссеры снимают, и так как картины однотипны и содержат, приблизительно, одинаковое количество павильонов и рассчитаны на одинаковое количество съемочных дней, то все сталкиваются на павильоне и задерживают друг друга. Потом все кончают снимать, павильон пустеет, плотники не заняты, осветители не работают. Лепной цех может быть загружен работой впрок, т. е. может делать архитектурные детали из папье-маше, но обыкновенно совсем бывает не загружен. Вся работа сосредотачивается на монтажной. В монтажной монтажники из 50 коробок, которые им приносит режиссер, делают

шесть частей, шесть коробок. Провертывается необыкновенное количество материала, проверяются дубли, причем из наших операторов только немногие могут определить характер съемки по негативу, поэтому все печатается на позитиве, а потом проверяется на экране. Составляются части, части не лезут в коробки, режиссер начинает мечтать о второй серии и, наконец, все смешивается, и получается картина. Павильон в это время стоит; т. к. выпуск картины происходит сразу, то и деньги поступают порывами. Расходуются деньги судорожно. При нашем финансовом положении неизбежны перебои в получении денег и простои фабрики. Денег иногда не было до анекдота, до того, что декорация стояла из-за того, что не на что было купить сажу на покраску штукатурки, и не было у кого занять, потому что и рабочим и служащим не было заплачено жалование. Конечно, здесь не было злой воли, а была ошибка в составлении финансового плана на почве неправильного составления художественного плана. Между тем, и в простойном виде фабрика представляла собой большой организм, могущий работать. И вот в один из таких простоев я предложил режиссеру Таричу снять картину, основанную на советском быту с тремя действующими лицами. Тарич был загружен „Крыльями холопа" и не решился перебить темп работы, не решился выйти из установки на определенную эпоху. Тему я эту

поэтому заложил и отдал потом Роому для картины, которую он сейчас снимает. После браковки нашего сценария Кулешову предложили еще несколько сценариев, один из них—„Банковый билет"—представляет собою типичный сценарий для чтения, на американской натуре, со многими павильонами и со смешными надписями, причем в нем был типичный признак плохой комедии. Действующие лица все время смеялись. Кулешов от этого сценария отказался. Нужно было придумать какую-то неоспоримую вещь, доказать право хотя бы на эксперимент. Дорога эксперимента была предсказана тем, что у Кулешова установка взята была на актера, на психологическое положение. Мне, по соображениям павильонным, внутрифабричным, нужно было написать небольшой сценарий, который бы не занял у нас и так забитого павильона, причем, конечно, это задание было мое, а не администрации фабрики, в голову которой просто не укладывались сценарии необычного типа; поэтому необходим был сценарий с минимальным количеством действующих лиц. Я остановился на трех. Для того, чтобы три действующих лица были изолированы от всех, необходимо создать зону этой изоляции—это может быть пустыня, снежный занос, разлив реки и невозможность выйти из квартиры, по каким-нибудь соображениям, у преступника, боящегося полиции и т. д.

Теперь, когда идея о сценарии с минимальным количеством действующих лиц привилась, то использованы, вероятно, будут все возможности и придуманы новые. „41-ый“, по сюжету Лавренева, основан на пустыне, являющейся мотивировкой маленького количества действующих лиц.

У нас был выбор двух вещей: Джека-Лондона — „Кусок мяса“ — воры, отравляющие друг друга и не могущие звать на помощь, или рассказ Джека Лондона же — „Неожиданное“. „Неожиданное“ лучше „Куска мяса“ потому, что в нем есть натура, и натура, легко доступная в Москве. Снежная равнина, которую мы думали снимать с аэросаней. Мы предполагали, что картина будет стоить тысяч пять и даже обратились, после отказа в Совкино, выдать нам эти пять тысяч под нашу ответственность, чтобы мы сделали эту картину сами. Сценарий на тему „Неожиданное“ оказался неподходящим для фабрики. Художественный Совет Госкино, в лице известного сценариста, написавшего сценарий „Крестовик“, уверил, что такой сценарий поставить невозможно.

Сценарий пошел в ГПП. Там его пропускали с трудом, тем более, что Госкино не очень защищало сценарий и пропустило его только в порядке эксперимента. Пока шли разговоры, растаял снег, наступила весна. Появилась необходимость заменить натуру. Мы заменили „снежную равнину“ разливом

реки Юкон, другим способом задержки. Снимать реку, при юпитерах, плавающих на плотах, при подводке электрического тока, подвозке аэроплана для создания бури, конечно, это чрезвычайно удорожило постановку, но сейчас я думаю, что она самая дешевая русская картина.

Рассказ „Неожиданное“ вы можете прочесть у Джека Лондона, но всетаки напомню вам его в нескольких словах.

Золотоискатели моют золото на Юконе, среди них женщина — англичанка-прислуга, перенявшая всю традиционность своих господ. Она живет каждым моментом, опираясь на традиции, не решая за себя. Один из компанионов, моющих золото, во время обеда нападает на своих сотоварищей по работе и убивает двоих. Эдит и Ганс остаются в живых и связывают преступника. Чисто инстинктивно они могли бы его убить сразу, но Эдит запрещает это сделать потому, что это не по закону и что нужно его отдать в руки закона. Между тем снежная пустыня отрезает их от закона и оставляет лицом к лицу с вопросом, как поступить им вне традиции. Они связывают преступника и устраивают ему тюрьму, охраняя его сами с винтовкой в руках. Он измучен и просит: „убейте меня“. Жизнь становится совершенно невыносимой, тогда Эдит придумывает выход: она и муж создали суд над убийцей, исполняя обязанность свидетелей,

судей, присяжных. Присудили его к смерти и потом, одев на него шапку, чтобы у него не отморозились уши по дороге и вызвавши в качестве свидетелей индейцев, повесили его на дереве, тщательно приготовивши петлю.

Вообще, Джек Лондон—писатель каннибальский. И его „Страшные Соломоновы острова“, это „Хижина дяди Тома“ наоборот. Рабовладельчество, взятое восхищенным писателем, с точки зрения, рабовладельца.

Дома, в Америке, Джек Лондон демократ, он не хочет, чтобы его били палкой по голове, когда он плохо одет. К палке он очень привык и сам рассказывает, что даже теперь, когда он хорошо одет, если увидит полицейского, подымающего свою дубинку, то побежит, не думая ни о чем, в панике, как животное. Такова, так сказать, семейная жизнь белокурого американского писателя, Джека Лондона. Так как Джек Лондон отрицательно относится к палке, то его либерализм создает ему у нас славу писателя революционного.

В своих колониальных вещах Джек Лондон с удовольствием рассказывает, как храбрые европейцы бросают динамитом в негров. И вообще, его вещи проникнуты сознанием преимущества белого над цветным. Один белый побеждает тысячу негров, две тысячи китайцев и т. д. Если определить социальный тип пафоса Джека Лондона, то это па-

фос возникающего товарного, колониального капитализма. Благодаря тому, что вещи его динамичны и что у нас колониальный вопрос и вопрос о цветных для рядового, политически малограмотного читателя не так реален, как для англичан и американцев, у нас зачитываются колониальными приключениями Джека Лондона, и вопрос о превосходстве не только белого человека над цветным, но даже собаки белого человека над цветным, как это видно из приключений Джека Лондона,—для нас все эти прелести представляются чисто стилистическими. На самом деле Джек Лондон, конечно, писатель чужой. Его шерифы, расстреливающие и вещающие — это английские судьи с американским пейзажем, поэтому нужно было, переведя вещь на наше понимание, дать фон поступку Эдит и показать в ее неожиданной инерции — лавочника, поправляющего галстух во время землетрясения.

Наиболее сильное место сценария — праздник. Праздник—это кусок, которого нет у Джека Лондона; он состоит в том, что наступает Рождество; Эдит и Ганс, принимая в свою компанию Дейнина (привязав его к столбу хижины) празднуют рождение Христа. Дейнин дарит Эдит свои часы, горит елка, и Дейнин рассказывает о том, как он любил свою маму. Его судьи плачут. Основа этой сцены — один эпизод в романе Достоевского, в котором описывается, как сентиментально оттяпали

голову пастуху благочестивые швейцарцы. Затяжкой сценария мне тянули Рождество: Рождество не может совпасть с разливом; тогда понадобилось заменить Рождество каким-то другим праздником. Думали о Пасхе, но во время Пасхи не горят свечи, наконец, нашли — день рождения, во время которого у англичан зажигают свечи. Зимняя натура Англии, о которой мечтает Дейнин, заменилась, сообразно с этим, цветущими яблонями. Эта замена, сделанная Кулешовым не хуже, а лучше первоначального варианта, но расчувствовавшийся Дейнин, с его подарками Эдит, был бы реальней, еслибы Дейнин и Эдит были бы люди одного социального круга. Правда, при условиях 70-х годов прошлого столетия, при случайном рабочем Дейнине, при условия связанности людей в одном помещении и силе традиции — Дейнин, конечно, должен был смягчиться в праздник, но смягчиться ему было бы легче в общий праздник Рождества, чем в день рождения Эдит. Праздник же и кажущееся примирение совершено необходимы в сценарии, как трамплин перед казнью. Потом я не хотел вешать Дейнина. Галаджев, которому принадлежат в сценарии несколько эпизодов, предложил дать возможность Дейнину сорваться с веревки. Для того, чтобы сорваться, нужно было ввести белку, живущую на этом дереве. Дерево дуплистое и, — полусентиментальный мотив — Дейнин не срубил дерева

потому, что пожалел белку, при постройке дома. Его вешают на этом же дереве, но ветка дуплистого дерева срывается. Но это было сентиментально уже по-английски, и на белку мы не решились. У нас Дейнин просто срывается. Я бы его отправил после того, как он сорвался, идти в хорошую погоду, при хорошем настроении, потому что человек остался без сомнения в выигрыше, но Кулешов взял инерцию мрачности и увел человека в дождь и бурю.

В монтаже картины, в ее метраж, несмотря на всю лаконичность сценария, не влезли некоторые детали. У нас Ганс стащил из кармана связанного Дейнина табак и курил сам,—в условиях пустыни кража табака действенней, чем кража золота, и это опорочило Ганса, которого мне все время хочется назвать Комаровым, по актеру, играющему роль. Этот эпизод с очень хорошей деталью Фогеля, лежащего в воде, не вошел в монтаж картины.

Что положительного дала проработка картины?

Натура, снятая Кузнецовым—последний снег, когда снежное поле еще плотно, но уже покрыто ледяными корками; этот снег оказался снятым, буквально, ослепительно. Немногие зимние кадры в картине, пойманные по последнему знаку, очень хороши. Разлив, заливший дома, дал превосходный материал. Неожиданным материалом оказалось то, что заливает Юкон саму комнату дома, и закон-

ники затоплены, как крысы, сидящие на ветках деревьев под Астраханью во время половодья Волги. Этот момент я сценарно учел уже тогда, когда был решен вопрос о разливе и ввел игру зайчиков на потолке залитого дома. Зайчики отражены рябью воды. Эти зайчики представляют собой последнюю игру Дейнина, связаны с его пребыванием на постели и мерцают на его лице, когда он говорит, перекидывая голову на подушки: „я так устал, я так устал“.

Кулешов сделал из картины больше, чем я ожидал. Она оказалась сильнее, значительней и вызвала спор.

Почему? Потому что удар такой силы требовал уже совершенно определенного направления. Вещь перескочила через эксперимент, сделалась самодовлеющим событием, и поэтому явно потребовала мотивировки.

Что показала эта работа? Она интересна в порядке составления натур, а не использования готовой, в порядке создания из деталей одной натуры, другой натуры. Юкон, снятый под Москвой— настоящий, хотя на него и ездили на трамвае № 23.

Вещь доказала, насколько можно использовать актерскую работу в кинематографии.

На долю каждого актера приходится несколько сот метров чистой работы, и эту долю можно было бы еще увеличить, как мне кажется, путем

дальнейшего оттеснения натуры. Кроме того, вещь сценарно написана с нарушением шаблонов: в ней нет параллельного действия.

Параллельное действие кинематографии так традиционно потому, что оно позволяет далеко идти в работе, сопоставляющей кино-образность, и позволяет легче стенографировать, так сказать, реальные действия, оставляя от них только несколько опорных точек. Поэтому перебивка действия сделалась в кинематографии правилом, и средний сценарист иначе не может мыслить. Но в таких вещах, как вещи Крюзе и Эйзенштейна, перебивок мы не имеем. У Эйзенштейна в „Броненосце Потемкине“ есть единство места — действие происходит на броненосце и не сходит с него, действие происходит на лестнице и не перебивается ничем. Действие на лестнице кончается, и начинается действие на броненосце.

Возможность брать жизнь образчиками, кусочками, возможность бесконечного дробления Эйзенштейну в этой вещи не понадобилась.

Таким образом, кажется, что Эйзенштейновский монтаж проще других монтажей, но, на самом деле, как я покажу в специальной главе, он сложный, или, во всяком случае, просто другой монтаж, другой способ построения вещи.

Монтаж „По закону“ не ощутим, лишен традиционного почерка выделения деталей и т. д.; де-

таль выделяется не простым выделением плана: как в старых фильмах, передаются часы, часы крупно, рука крупно, стекла часов крупно, другие часы крупно и всякие такие приемы, которые стали уже модами 1922 года, а тем, что одно положение сравнивается с другим положением, и есть установка на смысловую деталь и действие; смысловая деталь сама выделяется.

Почему в „По закону" была взята не наша тема, не наш быт? Здесь сказалось желание изолировать тему, выделить от нее специфичность, работать как бы на стандартном материале — это уменьшает социальную зависимость вещи, хотя, конечно, мы не должны торговать стилем „рюсс" — это уменьшает в СССР воздейственность вещи, потому что если бы, например, тема была бы революционна, то можно было бы работать смысловым значением революции, сочувствием зрителя.

В оправдание свое должен сказать, что если бы работать у нас было легче, то Кулешов давно бы поставил „По закону" и ставил бы другую ленту на русском материале.

Без „Луча смерти" — вещи, сделанной на совершенно условном материале — не было бы „Матери" Пудовкина, в которой он применил свой опыт и опыт Кулешова уже на бытовом материале.

В эксцентрическом театре Эйзенштейна социальная значимость была весьма условна и имела даже

игровой характер, но без этого полупародийного театра не возникли бы патетические вещи Эйзенштейна. И Эйзенштейн в дальнейшей своей работе вряд ли остановится на одной патетике и, по всей вероятности, будет обновлять свой прием возвращениями в область эксцентриады и иронии. Главное возражение, которое делается против вещи — это возражение против поступков Эдит и Ганса.— Категорически заявляю, что я ничего общего с ними не имею, и что Эдит и Ганс, как люди, мне не нравятся. Я думаю, что это подтвердит и Кулешов. Лично мне бы сейчас хотелось сделать вещь, более соприкасающуюся с сегодняшним материалом, потому что я хотел бы использовать давление времени, как пролог и повод для создания новой художественной формы.

„Шестая часть мира“



Автор-руководитель
ДЗИГА ВЕРТОВ

РАЗДЕЛ IV

ЭЙЗЕНШТЕЙН ВЕРТОВ

ГЛАВА ШЕСТАЯ

О том, что сюжет понятие не бытовое, а конструктивное. Напрасно киноки от него отказались. В результате они перешли только от сложного кино-построения к простому параллелизму, который тоже есть сюжетный прием. Но при этом приеме кадры используются не до конца. Нельзя вполне управлять установкой зрителя.

Киноки во главе с Дзигой Вертовым против игровой ленты, причем здесь они отрицают и утверждают сразу несколько вещей. Они против игровой ленты, прежде всего, как против ленты сю-

жетной, причем сюжет им кажется чем-то пришедшим в кинематографию из литературы.

Привожу цитату из стенограммы Совету 3-их — Дзига Вертов:

> „...Картина психологическая, детективная, сатирическая, видовая (безразлично какая) — если у невырезать все сюжеты и оставить одни надписи — получим литературный скелет картины. К этому литературному скелету мы можем доснять другие кино-сюжеты — реалистические, символические, экспрессионистические — какие угодно. Положение вещей этим не меняется. Соотношение то же: литературный скелет плюс кино-иллюстрации.
>
> Таковы почти без исключения все картины наши и заграничные...“

Таким образом, киноки первоначально протестовали против литературности в кинематографе и против кадра, параллельного надписи. Одновременно они были за кадр, как таковой, считая, что кадр существует вне своей смысловой значимости, что его разрешение дается в пределах рамки экрана. Поэтому сюжет, как сложная организация кадров, как какая-то бытовая мотивировка их связей, казался им внекинематографическим. Между тем, сюжет — это только частный случай конструкции. Это конструкция смысловых, бытовых положений. В основу сюжета обычно кладется судьба человека, и в историю одной человеческой жизни или одного момента человеческой жизни вкладывается обычно

один сюжет. Но это только европейское понимание сюжета и европейское понимание сегодняшнего дня.

Для индусской поэтики, для поэтики персидско-арабских сказок сюжет есть нечто другое. В самой обычной детской песне сюжет состоит из передачи движения от одного действующего лица к другому действующему лицу с нарастанием движений. Так в детских сказках разбивают яйцо и тянут репку.

У Дзиги Вертова установка была на факт. Они были за факт против анекдота. Верно учитывая первый характер кинематографического снимка, необобщенность и связанность его с фактом, они говорили: „мы будем делать свои произведения из монтажа фактов". В этом они совпали со многими параллельными явлениями в современном искусстве.

В других своих книгах я показывал, что успех дневника, путешествия, записной книжки писателя объясняется тем, что сегодняшний день писатель и зритель эстетически переживают факт, что сейчас есть установка на занимательность сказывания, на сообщение. Фельетонист нажимает на беллетриста, беллетрист вкомпановывает в свое произведение реальный факт. Появляются романы, смонтированные из фактов: так сделан роман Юрия Тынянова—„Кюхля". Из этого не следует, однако, что такие произведения будут лишены смысловой конструкции. Само пребывание двух фактов рядом, при условии существования у человека памяти, рож-

дает их соотношения и, как только мы это соотношение начинаем сознавать, возникает композиция и начинают работать ее законы.

В последней работе Дзиги Вертова „Шестая часть мира“ произошло любопытнейшее явление. Прежде всего, исчезла фактичность кадра, появились кадры инсценированные. Они оказались географически незакрепленными и обессиленными рядом с сопоставлением. Мы в этой ленте с интересом узнали, что в одной местности овец моют в морском прибое, а в другой местности моют их в реке. Это очень интересно, и прибой снят хорошо, но где он снят, не установлено точно. Также не установлена точно и стирка белья ногами; она взята, как курьез, как анекдот, а не как факт. Человек, уходящий на широких лыжах в снежную даль, стал уже не человеком, а символом уходящего прошлого. Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведение символистов.

И, как в прошлой вещи Дзиги Вертова — „Шагай Совет“, композиция вещи свелась к простому параллелизму: прежде и теперь, или там и у нас. Больше того, — отказавшись от композиции романной и драматической, Дзига Вертов перешел к композиции песенной и назвал вещь патетическим боевиком. Надписи оказались строго литературными и приподняты на цыпочки крупным шрифтом. Эти все крупные — „вижу“, „вы которые“ это напоми-

наст мне „Слово о полку Игореве“ в переложении Карамзина. И по-песенному понадобилось Дзиге Вертову повторение. „Шестая часть мира“ вся построена на повторении в конце кадров, идущих в начале произведения. Это чисто песенный прием.

Что здесь причина неудачи киноков? Одна из причин—это боязнь дальних дорог. Мы почти все сейчас ходим на цыпочках. Превращая одно искусство в другое искусство, мы не позволяем ему по дороге умереть, сохраняем патетическую ценность старого искусства, держимся за богатых родственников.

В „Шагай Совете“ и в „Шестой части мира“ есть сюжет, но только очень слабый. И фальшивость надписей в этих вещах очень тесно связана с бедностью сюжета, и все это сводится к неполному и неэкономному использованию кадра.

Когда мне дают надпись: ребенок, сосущий грудь, а потом показывают ребенка, сосущего грудь, я понимаю, что меня повернули назад к диапозитивам. Конечно, Дзига Вертов не так наивен, чтобы не понимать здесь параллелизма надписи и кадра. Но так как этот параллелизм для него песенный, героический, то он подкупает им и пытается усилить эмоциональную значимость кадра. Понадобился Дзиге Вертову и актер. И, конечно, это совершенно правильно, потому что, хотя в основе кинематографии и лежит фотография, но самый момент выбора

кадра и выбора момента, момент резки времени и пространства, сам этот акт есть акт художественный.

Чисто игровой характер имеет фотография буржуазии, которая разлагается и танцует фокстротт. Разлагается она плохо, буржуазия мелкая, вероятно, наша нэповская, сильно потоптанная. Фокстротт она танцует на ковре, а это неудобно. Танцует плохо. Обстановка тоже плохая. Вот „шоколадные ребята“, негры у Дзиги Вертова хорошо танцуют, потому что они не приглашенные для инсценировки, а настоящие работники. А в кино чрезвычайно полезна выборка движений, наиболее выбранных, наиболее построенных.

Часто в стихах поэт говорит: „этого нельзя стихами сказать“ и спокойно продолжает говорить стихами. Если актер во время драмы перелезает через рампу, то это значит, что идет Лев Гурыч Синичкин и что актер сейчас будет играть в оркестре на цимбалах, но это не значит, что представление окончилось.

Работа Дзиги Вертова—искусство, а не конструкция. Его отказ от сюжетного построения только объединил его работу. Его установка на факт художественно правильна, но не доведена до конца. Получились просто стихи, красные стихи с кинорифмами. Его кадр, благодаря тому, что художественность работы перенесена на лирический параллелизм, его кадр мало использован. Мы не успеваем

видеть, как тунгусы, поевшие сырое мясо, вытирают губы и руки об землю, потому что при методе Дзиги Вертова показать такой момент — это показать сейчас же вытирание буржуазией губ каким-нибудь весьма утонченным полотенцем.

Экран у Дзиги Вертова во всех своих точках равноценен. У него нет подчеркнутой смысловой детали, и в то же время много чисто кинематографической работы — двойной, тройной, четверной, экспозиции, которая всеми поворотами своей ручки ввертывается в обычную или слегка необычную кинематографию сегодняшнего дня. Приятно, когда зал видит на экране себя почти отраженным и аплодирует как будто сам себе. А вот зал, который показан на экране и который на экране смотрит тот же кадр, который только что шел в просмотровом зале — это мы видим и у Перестиани в „Красных дьяволятах“. Это показывает нам, что Дзига Вертов повернулся на угол 730°, т.е. два раза повернулся вокруг самого себя и оказался повернутым только на 10°. Его пути совпали с путями художественной кинематографии. Но намерения Дзиги Вертова чрезвычайно плодотворны, и те, которые будут снимать настоящую хронику, которые будут указывать долготу, широту места и день съемки, те, которые будут снимать настоящие поля, будут обязаны своей выдумкой—выдумке мимо прошедшего Дзиги Вертова.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

В этих главах описывается Эйзенштейн. Я хочу в них восстановить главное, но не кино-канонизированное прошлое этого человека. Главное в этом отрывке: мысль о происхождении новых приемов в искусстве.

Он избегает слов „вдохновение“, „искусство“ и т. д. и выглядит по-особенному. Широкий, сейчас бритоголовый, толстоногий.

Если в нем есть какая-то художественная экзотичность, то это экзотичность эксцентрика в гражданском платье, в сущности говоря, эксцентричность новой машины.

Точно говоря: Эйзенштейн похож на шведский двигатель внутреннего сгорания, приспособленный для сельско-хозяйственных работ.

Эйзенштейн начал свою работу в Пролеткульте. Ставил вещи чрезвычайно изумительные: пародийное „На всякого мудреца довольно простоты“, „Слы-

шишь, Москва" и т. д. Сейчас эти вещи задним числом канонизированы, тем более, что мало кто их помнит; театр был невелик и не очень полон. Во время же работы театра Пролеткульта самому человеку во время представления бывало жутковато, в особенности, когда начинали стрелять под стульями. Если бы был заказан какому-нибудь человеководу — Пушкин, то вряд ли человековод догадался, что для того, чтобы получить Пушкина, хорошо выписать дедушку из Абиссинии.

Процесс создания вещи диалектичен, поддается научному анализу, но не решается путем тройного правила арифметики. Для создания героического стиля Эйзенштейна нужно было, чтобы Эйзенштейн прошел через монтаж эксцентрических аттракционов. Пародийная струя, сильная в основе Эйзенштейна, звучит в его первой кинематографической вещи „Стачка". Глуше—в „Броненосце Потемкине", но, вероятно, будет развернута инженером Эйзенштейном в конструкции его следующих вещей, потому что на дне инженерного мастерства в искусстве лежит веселость. Замысел „Генеральной линии", т.е. одновременное развертывание нескольких линий, нескольких культур, пространственно совмещенных в СССР, причем одна из этих линий — генеральная, этот замысел роднит вещь с „Тремя эпохами" Бестер Китона. Эксцентричность материала, по крайней мере, в замысле. резкости сопоставле-

ния возвращается к Эйзенштейну. Он вставляет автомобильные гонки в сельскохозяйственную картину; туда же я хотел пристроить к нему корову, просвеченную рентгеном и движущуюся на экране, но Эйзенштейн отказался. Так снабжен собственным материалом, что подарить ему нечего.

Дело не в том, что Эйзенштейн работает приемами комического искусства; его вещи серьезны, но те леса, для создания новых теорем, о которых говорил Пуанкарэ в своих математических работах, эти леса у Эйзенштейна сконструированы по принципам „юмористического жанра".

Нужно различать в приеме появление приема, первую целевую установку приема (она же может быть и установкой социальной) и последующую установку, которая может казаться противоречащей первому значению вещи. В основе какого-нибудь романа может лежать вне-эстетическое задание, например, заказ прославить какой-нибудь род (для Вергилия, для Ариосто), или для Льва Николаевича Толстого — доказать новую теорию военного действия с указанием в примечании преимущества артиллерии над всеми видами оружия, а также реабилитация крепостного права и доказательство того, что если мужики и бунтовали, то не всякие, а только особенные, из отдельных деревень, куда случайно заехала Мари.

Для такой специальной задачи, или для задания

Тургенева написать памфлетный роман, часто приходилось создать своеобразные формы, или, вернее, материал этот требовал своеобразного оформления.

Эти формы потом приобретают новое значение. Оказываются удобным и для эстетического воздействия и могут употребляться и с другими целями.

Возьмем элементарный пример: историю какой-нибудь буквы алфавита, например, „а"; предположим, она происходит от географического изображения, в основу которого положена голова быка, но потом она употребляется в словах, не содержащих в себе ничего бычачьего:

„Говорят еще — „американский монтаж". Боюсь, пришло время присоединить этот „американизм" к прочим, так беспощадно развенчанным т. Осипским.

Америка монтажа, как новую стихию, новую возможность — не поняла.

Америка честно повествовательна, и она не „выстраивает свою монтажную образность", но показывает, что происходит. Ошеломляющий монтаж погонь не конструкция, а вынужденный показ, по возможности чаще, удирающего и преследователя.

Разбивка диалога на крупные планы — необходимость показать по очереди выражения лиц „любимцев публики". Без учета перспектив монтажных возможностей отсюда.

Я видел в Берлине Гриффита 14 года — „Рождение нации" — последние две части — погоня (как и всегда) и ничем формально не отличная от новей-

ших аналогичных сцен. А за 12 лет можно было „заметить", что, кроме рассказывающих возможностей, такой, с позволения сказать, „монтаж" может иметь в перспективе еще и воздействия вне примитивно повествовательных. В „Десяти Заповедях", где не было специальной необходимости показывать в отдельности евреев, исход из Египта и Золотой Телец — монтажно — никак не даны, технически — одними общими планами. И нюансирование состояний массы, т.-е. воздействие от массы—летит к чертям.

(Цитата из газеты „Кино" 10-го августа 1926 г. статья Эйзенштейна „Бела забывает ножницы".)

Здесь неправильна, с моей точки зрения, оценка Эйзенштейна. Он сердится или упрекает американцев в том, что происходит в искусстве постоянно и играет прогрессивную роль. В Эйзенштейновской цитате можно различить два момента: первый момент — правильное указание на техничность возникновения монтажного приема, второй момент — констатирование того, что в американских условиях этот прием не осознан. Первый момент есть общий закон искусства: так создавались романные формы из необходимости развертывания сюжета. Второй момент — отсутствие сознания. Этот момент объясняется традиционностью американской кинематографии и постоянностью смысловых положений — поэтому определенный технический прием не был принужден отделиться от своего традиционного употребления.

В дальнейшем в своей статье я покажу, как Эйзенштейновские погони и Эйзенштейновская необходимость показывать публике „любимцев“ хорошо создали новый прием кинематографии.

Мы, русские кинематографисты, поняли монтажный закон, и сознательность работы у нас больше, чем у немецких и американских работников той же профессии.

Эйзенштейн правильно указывает ошибку Бела Баллаша, который знает только два рода кадров: живописный и литературный, т.-е. движущийся сюжет и украшающий картину. Взаимоотношение частей — монтаж в нашем местном значении за границей менее осознан.

О том, почему Эйзенштейн начал с пародийного театра.

Явление искусства возникает из техники сопоставления материала, причем первоначальн[о] принцип сопоставления материала может быть не эстетическим. Дальше явление эстетически осознается и становится канонизированным. Если допустить, что когда-нибудь амбейное пение — пение на два хора действительно соответствовало двум группам поющих, то момент эстетической канонизации приема будет тот момент, когда хоры раз-

делятся для пения. На примере, приведенном Эйзенштейном—перебивки, которые должны были дать наилучшее изображение бегства — создают общий прием монтажа.

Дальше происходит явление через игровую стадию. В примере с песней не удачно то, что самая песня явление „искусства".

Более убедительны примеры из языка у детей.

Дети научаются говорить, и у них потом языковые явления переживают игровую стадию.

— „Семка, а Семка, ты чей?—сказал Тихон, улыбаясь сам на себя, что он с таким мальчиком занимается.

— Солдатов,—сказал мальчик.

— „А мать где"?

— „В кобедне, и дедушка в кобедне" — щеголяя своим мастерством говорить, сказал мальчик.

(Цитата—„Тихон и Маланья" Толстого).

Мои дети (2-х и 4-х лет) заметили, что слово „Гога", имя третьего ребенка, и гуси имеют что-то общее между собой и несколько дней повторяли, страшно смеясь—„Гога"—гуси. Они заметили словесные повторы.

Между появлением приема и его закреплением существует игровая стадия — это и есть одно из объяснений того факта, что искусство комическое самое передовое. Реагирование на новую форму смехом — это реагирование правильное, вернее, — всегда происходящее. Так что футуристы и экспрес-

сионисты не имели научного права сердиться, когда в их картину тыкали зонтиками—это действие было правильно, как поведение коровы, укушенной бешеной собакой. Любопытно отметить, что новое явление искусства вызывает смех неподготовленной аудитории иногда совершенно неожиданно.

Во время первых лет революции в Большом Драматическом театре шел „Отелло"— Шекспира. Публика очень чутко реагировала на спектакль и хохотала в сцене, когда Отелло душит Дездемону, причем спектакль аудитории нравился. Явление такого смеха сложней и нелегко поддается рассказыванию. В числе подобных составных частей такого смеха есть и то, что люди смехом показывают понимание условностей искусства и освобождаются от его реальности.

В одном из номеров „На посту" приведено, как аналогичный случай, показание слесаря, который очень хвалит „Железный поток"— Серафимовича— (вещь, полную ужасов и убийств). Читатель говорит библиотекарю, что он „очень и очень много смеялся, живот надорвал".

В „Тысяча одной ночи"—и здесь мы близко подходим к явлениям монтажа, — рассказано так (есть обрамляющая новелла): Шехерезада рассказывает сказки своему мужу для того, чтобы удержать казнь. Эти сказки внутри произведения разбиты на группы различными приемами техники; связь кусков

такая: люди или рассказывают нечто более удивительное, чем то, что рассказал первый, или люди рассказывают причины своего увечья, причем одинаковые увечья у нескольких людей; например, трое кривых—и их увечье—служат концом рассказа, результатом рассказа, а сходство одного с увечьем другого рассказывающего связывает два-три рассказа вместе.

Время, протекающее во время рассказывания, в средине произведения не учитывается, например, происходит погоня, а в погоне вставлен рассказ, который продолжается на нашу меру несколько печатных листов. Царевичи его выслушивают и едут дальше. Но мы должны отметить, что обычно для связи рассказов между собой, т.-е. для обрамляющей новеллы, берется мотив задерживания. Шехерезада задерживает казнь рассказами. В „Векреме...“ статуи на ступенях задерживают восхождение царя, рассказывая сказки. В „Семи визирях“ рассказами задерживается совершение казни. В „Рассказах Попугая“—попугай сказками задерживает измену жены своего хозяина. Мне кажется, что эти обрамляющие новеллы сравнительно позднего происхождения и принадлежат уже к эпохе кодификации сказок (собиранию). Счет в „Тысяча одной ночи“—счет ночей очень приблизительный, и тысячи сказок там нет. Второй том произведения, как это обыкновенно и бывает вообще, выпадает из рассказывания,

и „Шехерезада“ выпадает из внимания зрителя очень скоро. Обрамляющая новелла „Шехерезада“ еще не представляет осознание приема задерживания. Но в средине „1000 одной ночи“ есть рассказы про цырюльника, по прозвищу „Молчаливый“. В литературе предмета рассказы эти знамениты тем, что в них определяется в разговоре цырюльника положение луны в пятницу определенного месяца, и существуют попытки по этой астрономической дате датировать хронологию сказок. Конечно, это место датирует только само себя. Кроме того, я думаю, что смогу доказать, что оно позднее в кодексе сказок и представляет из себя юмористическое осознание приема рассказывания. Только в этих новеллах (потому что это не сказки) рассказывание задерживает действие. Молчаливый цырюльник болтлив, он болтлив, как сказочник „1001 ночи“. Он рассказывает, рассказывает, люди из-за него опаздывают на свидание, ломают ноги, их кастрируют, а он все время рассказывает про своих братьев, вставляя новеллу в новеллу, т.-е. маленький цикл новелл о братьях цырюльника есть пародийное осознание сущности приема, получившегося в результате кодификации сказок.

Комическая форма была предсказана Эйзенштейном, когда он углубил путь, по которому начал итти Мейерхольд. Мейерхольд более традиционен, чем Эйзенштейн, и, переламливая произведение,

обращая его каждый момент в самостоятельное произведение, Мейерхольд думает, что произведение не изменилось. Он находится в уверенности, что пароход может вернуться назад по следу своего дыма. Я упомянул о тех изменениях, которые сделал Мейерхольд в „Лесе“ Островского. Теперь возьмем монтажный лист, перечень части эпилога „Мудреца“. У Эйзенштейна мюзик-холльность современного театра, распадание его на отдельные моменты, материальность его не маскируются, а увеличиваются, и первое время — приемами комического искусства.

Школой монтажера являются кино и, главным образом, — мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль, — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы. Дальше идет перечисление моментов, на которые распался „Мудрец“ Островского.

1) Экспозитивный монолог героя. 2) Кусок детективной фильмы (пояснение п. I — похищение дневника). 3) Музыкально эксцентрическое антре, невеста и три отвергнутых жениха (по пьесе одно лицо) в роли шаферов, сцена грусти

в виде куплета „Ваши пальцы пахнут ладаном“ и „Пускай могила“ — (в замысле койлифон у невесты и игра на шести лентах бубенцов-пуговиц офицеров). 4, 5, 6—три параллельных двухфразных клоунских антрэ (мотив платежа за организацию свадьбы). 7) Антрэ этуали (тетка) и трех офицеров (мотив задержки отвергнутых женихов) каламбурный (через упоминание лошади) к номеру тройного вольтажа на оседланной лошади (за невозможностью ввести ее в зал традиционно „Лошадь втроем“), 8) Хоровые агит-куплеты („У попа была собака“— под них каучук попа — в виде собаки — мотив начала венчания). 9) Разрыв действия (голос газетчика для ухода героя). 10) Явление злодея в маске—кусок комической кино-фильмы (резка 5-ти актов пьесы, превращения — мотив опубликования дневника). 11) Продолжение действия (прерванного) в другой группировке (венчание одновременно с тремя отвергнутыми).

Я обрываю здесь перечень эпизодов в постановке. Здесь одновременно можно выяснить второй момент. Первый момент — это развертывание отдельных моментов, самодовлеющие номера, пере-

ход от номера к номеру пародийный. И вся вещь является только парадоксальной мотивировкой связи номеров. Второе явление — это развертывание произведения новым агитационным материалом, причем старый материал берется только, как фон пародии.

„Мудрец“ — Сергея Третьякова и Сергея Эйзенштейна — это уничтожение Островского при возвращении — это уничтожение противника, которое необходимо потому, что место, занятое противником, понадобилось. Рождаясь из техники, проходя через игривое осознание, имея привкус в этот момент комического явления — искусство перед смертью еще раз переживает эпоху пародирования. Конечно, физических смертей здесь нет, но для того, чтобы появилась техника современного романа позавчерашнего дня, Стерн должен был уничтожить традиционный роман, который одновременно с ним пародировался и Фильдингом. Но без этого Гоголь не смог бы поставить „детство Чичикова“ в конец первой части.

Эйзенштейновские постановки, особенно „Мудрец“, были уничтожением старого материала, последним использованием реквизированного добра.

Несколько слов о монтаже

Интересно отметить, что наши мастера, как Кулешов, Вертов, учились на хронике, т.-е. на материале, трудно поддающемся режиссерской обработке. Хронику резали, монтаж хроники выявил монтажные задания. Эйзенштейну пришлось учиться на перемонтаже заграничных картин, причем—вкладывать в действие людей новое содержание и неожиданно сопоставлять куски. Эта работа — созидания нового канона кинематографии— очень полезна была для работников и довольно вредна для негативного материала. Но мы несколько забежали вперед, говоря об Эйзенштейне сегодняшнего дня. Еще несколько слов по этому случаю, потому что мы— кинематографисты, и если уже заехали в такую дальнюю экспедицию, то нужно снять все, что подвернется под аппарат; Шуб смонтирует.

Те приемы монтажа, которые созданы Гриффитом из чисто технических необходимостей показывания, у нас пока что восприняты, как единственно возможные.

Самым типичным представителем этой русской классической школы кинематографии представляется мне Пудовкин с его прекрасной картиной „Мать", о которой я уже писал. Пудовкин в своей небольшой, но ценной книге „Кино-режиссер" показал нам прием такого монтажа:

Что же сделал из этого материала один из американских режиссеров в картине „Сын Маэстро"? На экране показаны следующие куски в такой последовательности: 1) улица с движущимися автомобилями, человек, спиной к аппарату, переходит улицу; его закрывает проезжающий автомобиль. 2) Очень коротко мелькает испуганное лицо шоффера, дергающего тормоз. 3) Также коротко лицо жертвы с открытым в крике ртом. 4) Снятые сверху, с места шоффера, ноги, мелькнувшие около вращающегося колеса. 5) Скользящие заторможенные колеса автомобиля. 6) Круг около остановившегося автомобиля. Куски смонтированы в очень быстром, остром, ритме.

Но тут нужно отметить, что прием его, конечно, местный, и пример местный, потому что пока дано действие, в котором живо заинтересованы два действующих лица: шоффер и человек, которого автомобиль раздавливает.

Таким образом Эйзенштейновское замечание о местном значении американского монтажа для переменного показывания и здесь в силе. Монтаж—это явление общее, неизбежное в кинематографии—это то, чем она работает. Американское же монтирование с переменным показыванием, с изменением деталей — это сезонное направление кинематографистов, которое может быть заменено другим приемом. Для того, чтобы показать езду, что лошадь едет, нет необходимости показывать то ее хвост, то ее уши, то копыта.

В частности, американцы там, где они пользуются монтажем деталей, пользуются не выделением деталей из картины крупным планом, а сопоставлением средних планов так, чтобы была заметна смысловая деталь, разнящая эти планы. Экран, на котором проэктирован кадр, этот экран недооценен всеми точками своей поверхности. Возьмем для примера сравнение двух букв; перед нами „ш" и „щ"; предположим, что эти буквы взяты из разных гарнитуров, разных шрифтов — тогда они отличаются друг от друга очень многим, но основное смысловое их различие — хвостик у „щ".

С этим явлением, вероятно, и связана статья о монтаже аттракционов, напечатанная Эйзенштейном в „Лефе" в 23 году.

> Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, т.-е. всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно-выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности—единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого—конечного идеологического вывода. (Путь познавания —„через живую игру страстей"— специфический для театра).
>
> Чувственный и психологический, конечно, в том понимании непосредственной действительности, как ими орудует, например, театр Гиньоль: выкалывание глаз или отрезание рук и ног на сцене, или—со-

участие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст, или положение пьяного, чувствующего приближение гибели, и просьбы о защите которого принимают за бред. А не в плане развертывания психологических проблем—где аттракционной является уже самая тема, как таковая, существующая и действующая и вне данного действия при условии достаточной злободневности. (Ошибка, в которую впадает большинство агиттеатров, довольствуясь аттракционностью только такого порядка в своих постановках).

Сопоставляя план с планом, а не деталь с деталью, мы можем монтировать в совершенно иных направлениях. Самый монтаж Эйзенштейна, отдаленно или неотдаленно связанный с его монтажным аттракционом в театре,—и связанный не только словесно—этот монтаж смысловой и, скорее всего, средне-планный.

Глава, называемая: „Эйзенштейн и пилы“. В ней разъясняется сегодняшнее значение тембра в искусстве.

В театре Мейерхольда интересны не только постановки, но и намерения. Мейерхольд собирается, например, сейчас поставить „Ревизора“.

Обычно в Мейерхольдовском театре текст заигрывается—произносится так громко, что его не слышно. Финальная сцена в „Лесе“ с монологом Несчастливцева производила на меня впечатление, как будто бы пробуют освещение и парики, а в это время актер повторяет роль по тетрадке. Это объясняется тем, что всякое отдельное движение, всякое положение уже у Мейерхольда развивается в самодовлеющий номер, причем эти номера не подчинены друг другу, и общая конструкция вещи менее ощутима талантливым режиссером.

И так как театр Островского был целиком основан на материале, то Мейерхольд при возвращении к Островскому его уничтожил. Сейчас Мейерхольд хочет ставить „Ревизора“, причем мы читаем, что из уважения к необыкновенной ценности текста Мейерхольд решил ввести на сцену громкоговорители, которые будут вмонтированы в общую конструкцию сцены. Конечно, реально нужны, ну,— два громкоговорителя в углах театра, потому что театр все-таки меньше, чем Советская площадь, но тут любопытно то, что уважение к Гоголю невольно вызывает у Мейерхольда выпячивание одного из материалов, при чем основным материалом спектакля—и не текст, а его подчеркивание. Здесь дело не в Мейерхольде. Каждый творец в результате только, если он не Шаман с бубном, инженер, пользующийся тех-

ническими таблицами и имеющий заказчика и материал, т.-е. имеющий два приказания, и Мейерхольд только развивает одно из положений стиля сегодняшнего времени.

Мы сейчас переживаем материал. В литературе мы пришли к дневникам писателей, к воспоминаниям и к путешествиям—то, что намечалось неоднократно уже в ходе истории литературы, в „физиологических очерках" времен Диккенса. То, что намеком мы имели и до этого в позднем Пушкине, переходящем к исторической прозе. Тогда движение не удалось, т.-е. не вынеслось—в канонизированное искусство. Зато и тогда удалось развернуть материал и приемы старого авантюрного письма реальным материалом в синтезе романов Диккенса, Толстого, Достоевского. Сегодня это самое явление стучится к нам в двери, и мы не можем ответить, что нас нет дома. Нынешнее искусство живо материалом, а не конструкцией. Странное явление в эпоху конструктивизма, но сам конструктивизм—с установкой на фактуру—материал, на фотографию,— сам конструктивизм и есть в лучшей своей части —„материализм".

В музыке мы переживаем эпоху ощутимости тембра. Если читать историю греческой литературы, так тесно связанной с историей музыки, которая ее сопровождала, то мы натолкнемся на постоянную эмоциональную оценку тембра инструментов.

Флейта была запрещена в каком-то государстве, как инструмент чувственный. В моментах появления или канонизации новых смычковых инструментов, уже на европейской почве, мы снова находим эту оценку тембра, причем оценку, носящую в себе эмоционально-нервный элемент. Инструмент чуть-ли не судят по уголовному кодексу. В более позднее время рассказы о струнах из человеческих кишек, связанные с именами разных скрипачей, показывают на эту же действенность тона. Сейчас, или недавно, мы в наших старых инструментах характер тембра ощущали гораздо менее, но зато сейчас мы переживаем увлечение экзотическими инструментами. Знаменитые гавайские гитары, которыми через граммофон увлекается весь мир, играют несложную музыку 18 века, причем европейскую, но в данном случае тон делает музыку. Успех джазбанда основан на ощутимости джаз-бандовского тембра.

И вот сейчас мы слышим, что в театре Мейерхольда будет поставлена „Кармен" под аккомпанемент 20-ти гармоник и 30 пил. Мы имеем, значит, победу тембров в музыке. Вопрос тембра, непосредственно бьющего на эмоцию, перевешивает вопрос об остальной музыкальной структуре. Вот в какой среде создана была теория Эйзенштейна, путаная, как движение стада, которое тем не менее все целиком идет по верному направлению.

Основное в Эйзенштейне—установка на материал, причем материал сперва взят был чисто эстетический и даже экзотический, а потом прием оказался полезным и работающим для оформления нового внеэстетического, не традиционного материала, Тогда на дворе 1-й Государственной кино-фабрики появились в качестве реквизита — маслобойки, бидоны, ведра.

Ливадийское имущество — ковры и хрусталь—этот бывший кинематографический материал крепко засел в подвальных складах.

„Стачка“

О „Стачке“, как о „Броненосце“, мне будет очень трудно писать. Столько написано, столько сказано, и нет промежутка времени, чтобы забыть наговоренное. „Стачка“ имеет следующий основной признак: первый признак — это вещь без героя. Признак этот в вещи основной, но не первичный. Попытки создавать вещь без героя связаны с общей установкой нашего времени. Постановки профсоюзов по истории профессионального движения тоже создавались, как безгеройные вещи, но вышли, как вещи традиционно-сюжетные. В „Стачке“ же есть сюжет, т.-е. там можно найти судьбы одного героя, изменяющиеся в продолжении всей

вещи. Рабочий становится провокатором, потом раскаивается; происходит стачка на определенном заводе, и мы видим судьбу мастера, судьбу директора, работу полиции, но тем не менее вещь оказалась бессюжетной. Эйзенштейн, верный своему времени, настолько развернул отдельные моменты, что примитивный сюжет, данный ему, был до конца заигран режиссерской работой. Сюжет существует, но не ощущается; ощущаются стачка, завод и старый эстетический материал, самоигральный материал экзотики, оставшийся у Эйзенштейна от прошлого. Этого эстетического материала: гротесков, шпаны, карликов — в вещи очень много. Причины его появления — характерность материала и установка Эйзенштейна на материал, но введение материала не мотивировано. Например, мы знаем, что шпана живала иногда в кадушках, в старых бочках; жила она так, потому что в бочке, если ее положить на бок, есть крыша; замечено это было, как всем известно, уже Диогеном. У Эйзенштейна бочки вкопаны жерлами вверх, и по свистку атамана снизу выскакивают из-под земли пружинными чертиками — люди. В зале это вызывает аплодисменты, но жить в такой кадушке было бессмысленно. Бытовое положение взято только, как предлог для трюка. Возьмем дальше: полицейский соблазняет рабочего. Для того, чтобы соблазнить его, пристав или жандармский полковник в ресто-

ран вызывает карликов, которые потом, стоя на столе, поедают фрукты. А зачем рабочему карлики и каким образом пристав думал, что карлики могут рабочего соблазнить? Я подхожу к Эйзенштейну, конечно, с точки зрения реализма, но мне важно указать, что вот этот самый экзотический материал показывает путь, по которому шел Эйзенштейн к созданию своих кинематографических вещей. Эти карлики были нужны, приблизительно, так, как Пушкину—черный дедушка, а сами карлики—это случайный признак, оставшийся от основного факта происхождения—это черный цвет ногтей.

Вещь большого стиля, вещь, которую как будто бы соглашается признать своей революция, не могла быть создана в лоб, и без чисто формальной работы Кулешова, и без остроумнейших и как будто бы ненужных работ Эйзенштейна в Пролеткульте невозможно было бы создание нового кинематографа. В „Стачке" происходит совмещение планов аттракционного искусства — искусства, основывающегося на материале, с бытовой мотивировкой материала. Негатив накладывается на негатив, и мы видим точки несовпадения. Так не совпадают моменты купания рабочих в трусиках, шпана, про которую я уже говорил, автомобили, в которых едут (чтобы они блестели ночью) и т. д. Как путь, при всех своих недостатках, „Стачка" выше „Бро-

неносца", потому что она означает не только, что она значит, но имеет запасное значение. Из „Стачки" можно вывести и „Броненосца Потемкина" и то, что мы подозреваем под „Генеральной линии".

„Броненосец Потемкин" — задача, а „Стачка" — теорема.

Создание новых форм далеко еще не закончено Эйзенштейном, потому что еще произойдет длительный путь усвоения рядовым зрителем новых приемов. Но „Стачка" показывает нам сущность надстройки в искусстве. Надстройка — это не коврик, постланный на земле, а это сложное сооружение, имеющее свои законы, конечно, чисто материалистические. Желание получать немедленный полезный продукт сегодня, сейчас — неуважение к лаборатории искусства — это не достойно людей производства.

„Броненосец Потемкин"

Заказ на „Броненосец Потемкин" был от Комиссии ВЦИК'а. Вещь эта юбилейная, предназначенная для чествования 1905 года. Предполагалось поставить картину „1905 год" — задание такое невыполнимое, потому что оно построено на внехудожественном принципе, на принципе исчерпывания

материала. Техника исторического романа — произведения, очень связанного с материалом, такова: неисторический герой оказывает помощь или связан родством с историческим героем; и так становится посторонним свидетелем действия исторических событий. В зависимости от эпохи отношения зрителя к действию изменяются от полной традиционности (так написаны романы Вальтер-Скотта) до остранения „Отечественной войны“, которая так характерна для Толстого. Но выбор героя, случайность участия его в событии важны авторам исторических романов, потому что это дает возможность пропусков: они не должны все показывать. В этом отношении интересен роман Алданова „Девятое термидора“; в этом романе описывается то заседание, которое свергло диктатуру Робеспьера. Описана она с точки зрения человека, который не выспался, и, все время засыпая, пропускает отдельные сцены заседания. Эта сонливость мотивирует пропуски, позволяет вещь описывать подряд (вещь все же нехорошая).

В первый период русская революционная литература отличалась тем, что даже поэты пытались создать произведения, параллельные теме, т.-е. превратить ряд прозаических фактов в ряд фактов искусства, сохранив последовательность фактов. Много писали о Ленине, описывали его правильно. Но правильней всех оказалось, и больше всего

дошло до широкого читателя — „Сами“ Николая Тихонова — вещь небольшого художественного значения, но дающая установку не на изображения, а на далекое полуошибочное восприятие индусским мальчиком — образа Ленина. В этом представлении искажено даже имя — не Ленин, а — Ленни, и это представление в искусстве и есть правильное. Забавно, что составители хрестоматий и т. п. люди, перепечатывая стихотворение, добросовестно восстанавливают текст, вместо Ленни пишут Ленин, т.-е. совершают работу, обратную ходу работы автора.

Эйзенштейн начал снимать революцию по порядку. Задание было настолько трудное, что картину заранее считали клубной, не способной выдержать коммерческий экран, — это убеждение было еще на просмотре. Эйзенштейн снял Питер, работу прожекторов во время забастовки, разгром типографии и, наконец, дошел до одесских событий. В результате он выбросил все и сосредоточился на одном эпизоде, в сущности говоря, на двучленном эпизоде: на броненосце и на лестнице. Лестница эта сейчас так часто упоминается в рецензии, что ее пора бы разобрать и поместить в музей, но все таки скажем о ней еще несколько слов, но перед этим скажем о значимости вещи. Значимость фактов, проходящих перед человеком, воспринимающим художественное произведение, является

одним из составных частей художественной формы, которую он воспринимает. Задание вещи может быть такое, что в этом произведении все играет служебную роль, и важен только какой-нибудь определенный выход, но часто это только леса, по которым ходят при создании вещи.

Осип Максимович Брик, сличая журнальный текст „Отцов и детей" с этим же романом в собрании сочинений Тургенева, шаг за шагом проследил те изменения, которые здесь произошли. Роман имел ярко-памфлетную установку. Базаров плохо пах, был отрицательным героем и был обставлен аксессуарами отрицательного героя. Роман был принят, благодаря тому, что художественная конструкция вещи не позволяла полностью осудить замысел Тургенева. Роман был принят не как памфлет, и Тургенев закрепил ошибку, он изменил тон романа, убрал прыщи с лица Базарова и даже в последней фразе, которую Базаров раньше говорил: „Погасите лампу"—(про свою смерть)—эта последняя фраза преобразилась так: „Дохните на лампаду, и она погаснет".

Салтыков-Щедрин очень сердился на то, что его вещи нравились вице-губернаторам, что помпадуры смеялись на свое собственное изображение и относились к каррикатуре, как к забаве, т.-е., что забавность произведения сделалась самодовлеющим фактором. Но это не единственный путь искусства.

Бывают моменты, когда в произведении ярче всего ощущается целевая установка, и „Броненосец Потемкин“, художественно очень богато сделанный, прежде всего оценился, как вещь целевая. Когда в воду падает актер, одетый офицером — публика аплодирует. Когда в воду падает актер, одетый матросом, публика не аплодирует. Когда после восстания нам уже показаны убитые офицеры — Вакулинчука, погибшего во время восстания, кладут на мол с надписью: „Погиб за ложку борща“, то публика не возражает потому, что публика заражена художественно-целевой установкой автора.

Вещь Эйзенштейна „Броненосец“ не понравилась „вице-губернатору“, в этом ее главная особенность, ее прокламационность. Она воспринимается на Западе, как письмо Коминтерна, и одной из заслуг Эйзенштейна является то, что он, как художник не боялся включить в свое произведение нового смыслового материала.

По чисто формальным достижениям, „Броненосец Потемкин“ беднее „Стачки“. Правда, в нем меньше эстетизма, меньше кинематографического почерка, меньше примитивного настаивания на аппарате, — игры с аппаратом, но зато там и меньше кинематографических патентов. Если не считать блестящих львов: трех каменных львов, лежащих, подымающихся и вставших, снятых Эйзенштейном в Крыму и превращенных на экране в одного льва, вскочившего

и взревевшего в Одессе на выстрел „Потемкина“. Эти львы работают основным недостатком кино-восприятия: тем, что в кино мы не досматриваем изображения.

Я много раз судил перед самим собой и пересуживал Эйзенштейна и много раз разно решал для себя вопросы его значимости. Но вот такие отдельные, для себя сделанные, вещи, которые в то же время так хорошо работают в общей конструкции всего произведения, так хорошо заменяют реагирование всего города—все это решило вопрос за инженера-Эйзенштейна.

Человеческая масса в „Броненосце“ берется двумя способами: или она берется идущими людьми—количественно, так, как саранча, а саранчу мерят квадратными верстами, или же она берется крупными планами вполне разобщенно. Но тут человек берется, как рог в хоре, т.-е. на одной эмоции, как образчик, если бы это слово не было так затаскано, как маска.

Монтаж вещи очень своеобразен. С точки зрения классической школы монтажа, он неправильный, иногда смысловые сопоставления не выходят или не доходят. Например, качается стол на корабле—пустой стол, за который не пришли матросы—офицер покачал головой. Не вышло, не совпало. Второй пример: офицер, не уверенный в исполнении приказания, нервно бьет пальцем по рукоятке кор-

тика,— священник постучал крестом по ладони руки. Эти сопоставления даны общими планами, и совпадение дается смысловое, а не графическое. Конечно, выделить эти куски в крупные планы и сделать их монтажно-совпадающими проще, чем сделать „Броненосец Потемкин". Но Эйзенштейн на это не пошел, потому что он сопоставляет план с планом, деталь с деталью, а не кусок с куском. Точно также нет переходов от одного места действия на другое. Нет подоспевающей помощи, нет бегания от героя к герою; броненосец идет на эскадру, и мы не знаем, что происходит на эскадре. Действие происходит на лестнице и не перебивается броненосцем. Перед расстрелом есть перебивка— вставлен нос корабля, разрезающего воду. Я упомянул о ней не потому, что сейчас могу ее проанализировать, а потому, что ощущаю ее значительность, вероятно, она дана для передачи ощущения движения места действия, т.-е. она закрепляет площадку действия, а не меняет ее. Одновременно, конечно, она служит и для цели торможения и натягивания ожидания зрителя. Вещи использованы до конца, причем иногда они все-таки аттракционны, так, как брал их Эйзенштейн первого периода. Например, матрос стоит, освещенный фигурной тенью решетки, тут может стоять матрос, может стоять офицер, вообще, это интересно снято. На лестнице же,— лестница использована со своеобразным сюжетом, т.-е.

построение сцен исчерпывает все ее возможности. На лестнице есть ступени, по которым идут солдаты; каждая ступенька—шаг; приступки, по которым идут калеки, с приступка на приступок. Эти калеки, конечно, родственники шпаны в первой постановке Эйзенштейна — „Стачка", но введены сюда не примитивно, а для показа предмета. В средине съемки Эйзенштейн придумал коляску с ребенком. Коляска работает на площадках лестницы, то катясь быстрей, то замедляясь на ней. Площадки здесь работают, как затруднение в драме, они дают надежду на благополучное разрешение. То, что казалось в кинематографии законом,— показывание образчиков здесь нарушено. Рассвет дан, как рассвет, продолжительно, и это удалось, так как рассвет работает чисто кинематографическим материалом—светом; сюда, впрочем, попал определенный элемент красивости. Мы видим белые колонны на берегу моря. Эти колонны стоят где-то в Одессе, действительно, очень красивы, но их красота какая-то сама на себя облизывающаяся, цитатная. „Кич", как говорят немцы.

„Генеральная линия“

Эйзенштейну после „Броненосца Потемкина“ сразу предложили ставить другую революционную картину. Сам Эйзенштейн после „Броненосца Потемкина“ хотел снимать Китай, т.-е. резко переменить материал, и рассказывал с увлечением, что в Китае небо темнее предметов. Китайскую тему обсуждали очень долго — месяцев шесть, а Эйзенштейн пока считался в почетном отпуску. Эти отпуски—своеобразный способ награды советской кинематографии, они напоминают рассуждение в каком-то юмористическом рассказе, что летчик побил рекорд и что теперь ему летать будет больше не на чем.

Движение Эйзенштейна на перемену материала воспринималось, как чудачество. Побившись очень долго с китайской темой, в момент невозможности ехать в Китай, Эйзенштейн заявил, что он хочет снимать деревенскую ленту. Деревенская лента у нас была совершенно скомпрометирована, потому что давалась тематически: поп, кулак, самогон, трактор, т.-е. просто упоминание вещей. Тема эта была настолько скомпрометирована, что в государстве с стомиллионным крестьянским населением, при всей остроте вопроса о роли крестьянина в социалистическом строительстве, Эйзенштейну на его предложение поставить крестьянскую ленту

ответили: „Это чудачество талантливого человека“. И Эйзенштейну понадобился газетный нажим, развертывание своей точки зрения в печати, чтобы доказать право на существование пафоса сепаратора.

Лента Эйзенштейна сейчас снимается, кончается съемкой. Кусков я не видел, думаю, что она построена на принципах комического искусства с изменением восприятий материалов. Так Маяковского, в первый период его творчества, упрекали в сатириконизме, в том, что он работает все время приемами сатирического журнала.

РАЗДЕЛ V

ОБЗОР ТЕМЫ

Я не исчерпал даже обзора своей темы, анализа тех формальных достижений, того образования новых форм искусства из форм искусства техники, которые сейчас происходят в советской кинематографии. При великом множестве проваленных картин, при упреках, разоблачениях, бесхозяйственности, бестолковости, — русская кинематография за последние несколько лет развилась блестяще. Это нельзя объяснить хорошо налаженной организационной работой, нельзя, конечно, объяснить и просто особой талантливостью русских кинематографистов. Очевидно, дело состоит в том, что на те запросы, которые были предъявлены русской кинематографии, не было готового ответа, и в поисках ответа были пересмотрены все художественные возможности. Сейчас русская кинематография для Запада уже величина, уже объект подражания, такой же, как были русский театр и русское декоративное искусство. И как на Западе сейчас танцуют поддельные русские танцовщицы, вероятно, через полгода — через год будут подделывать русских режиссеров. Из-за работы режиссеров, актеров, операторов отстали сценаристы. Это потому, что они испытывают на

себе меньше давления техники и дальше отстоят от производства.

Советская кинематография—уже реальность, уже нечто созданное. Соревнование наших режиссеров перешло рамки русских московских интересов. Статьи и наши дискуссии будут цитировать когда-нибудь историки искусства, потому что даже ошибки Дзиги Вертова интересней книги Бела Балаш.

Кинематография существует в виде нескольких съемочных групп, в виде нескольких направлений.

Еще существует старая кинематография европейского типа, несколько устаревшая, но могущая с достоинством занимать экран.

Существует группа: Протазанов, Гардин, украинский Чардынин, Сабинский.

Существует группа Кулешова — первая осознавшая законы кинематографии — основательница русского кинематографического искусства. Она работала, как это обыкновенно бывает, при создании новых форм искусства с условным материалом и ввела в светлое поле сознания то, что было в американской кинематографии только трудовыми навыками. Эта группа в лице Пудовкина сейчас скрещена с влиянием Эйзенштейна и смогла в вещи „Мать“ дать бытовое наполнение найденным формам, психологически оправдать приемы и т. д. Пудовкин—хороший теоретик русского кино, и это помогает ему стать первым классиком советской

кинематографии, использовавшим достижения своего времени и нашедшим работу для всех инструментов.

Сам Кулешов, как основной материал своего творчества, взял работу членов коллектива на установку на определенный кинематографический материал. Это увеличивает значение работы, так как продвигает вперед актерскую работу и делает коллектив Кулешова тем племенным хозяйством, из которого берут людей для улучшения кино-породы. Но это связало Кулешова в деле применения найденных форм с задачами сегодняшнего дня. Люди нервничают и стучат ножом по тарелке, чтобы им скорее подавали, но история искусства не всегда ресторан и приходится подождать. Одновременно Кулешову удалось начать работать по выяснению основного ядра кинематографического приема в деле освобождения, уменьшения знаков кинематографического алфавита и вступить на путь другого монтажа, другого пользования деталями.

Режиссер Роом, путаный и заменяющий систему работы тихим бешенством, освободился в своих последних работах от густой и несколько патологической окраски первых вещей и отвлек свой прием от его первоначального наполнения. Путаясь бессознательно и, может быть, в силу своих театральных навыков, он первым пришел в русской кинематографии к длинным игровым кускам, вы

двинул актера. Но в этом человеке менее всего инженерии, и он заваливает свои вещи изобразительностью так, как завалены подушками телеги беженцев.

Фэксы начали, как последователи Кулешова; их материал — эксцентриада и „дивнии люди", как сказали бы в деревне. „Чудаки", как называют таких людей, в деревенской постановке царя Максимилиана напомнили нам шпану в „Стачке" Эйзенштейна.

Фэксы не боятся каждый день нарушать кинематографические правила, итти на литературу — ставя „Шинель", разрушать как будто бы найденное правило сценария. Крепко соединенные своим оператором Москвиным, они входят в режущий кран, в передовой отряд современной советской кинематографии.

Дзига Вертов со своей группой — один из наиболее героических людей сегодняшнего дня, и он оглушен шумом своей крови в ушах, как это и полагается герою; его общая установка, установка на вещь, на факт — установка ЛЕФА (Левый Фронт искусств) передового отряда людей, желающих писать по-сегодняшнему лучше плохо, чем по-вчерашнему хорошо; по терминологии Хлебникова — он изобретатель, а не приобретатель. Свой успех он увеличивает живыми кадрами пафоса, но уничтожает документальность материала, которым рабо-

тает. Он снимает шерсть Госторга, как поэму Гомера, когда сама шерсть требует иного оформления. И самыми лучшими кусками патетической „Шестой части мира“ оказалось изображение того, как скатывают густое свалявшееся руно, покрывшее весь двор фактории Госторга. Здесь шерсть работает, как нечто, предназначенное для постройки брюк, а не предназначенное для фотографирования. И мне нравится начальный кадр „Шестой части мира“, когда овец за хвост тянут в прибой купаться (потому что я знаю, что их купают для того, чтобы остричь и, к сожалению, об этом не знает зритель), и вот Дзига Вертов не делает установку на технику вещи. Но Дзига Вертов своим напором, которым, может быть, заскочил дальше и, повернувшись дважды на 360°, оказался не повернувшимся, равен в отдельных частях своей картины немецким экспрессионистам.

Дзига Вертов счастливей другой группы конструктивистов—Гана и Шуб. Ган не работает сейчас совсем, а Шуб состоит на египетской работе склеивания и исправления чужих, плохо снятых, часто враждебных картин.

Инженер Эйзенштейн—изобретатель и приобретатель, вместе остроумный, далеко видящий, ироничный и знающий, как делать патетику,—лучший человек сегодняшнего времени. Он не боится эпохи и использует ее заказ для создания новых форм,

работает на свое время и работает на свое искусство, оставляя для себя свободу художественного приема, умея располагать его, не считаясь с простой последовательностью исторических фактов; он со своим сопостановщиком Александровым один из режиссеров понимает тесную связь кино со словом, будучи в то же время чистым кинематографистом.

Для того, чтобы советская кинематография могла продолжать развиваться, нужно сделать установку на постановочные группы и на материал.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ КИНО-КАДРА

КИНО И КЛАССИКИ

КУЛЕШОВ

ЭЙЗЕНШТЕЙН, ВЕРТОВ

Цена 70 коп.

